ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

31

Ραφαήλ

α΄



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

Ραφαὴλ

ΑΠΟ τὸν Βαζάρι μαθαίνουμε ὅτι ὁ Ραφαὴλ «γεννήθηκε τὸ 1483 στὸ Οὐρμπίνο, ξακουσμένη πόλη τῆς Ἰταλίας, μιὰ Μεγάλη Παρασκευὴ στὶς τρεῖς τὸ πρωί, καὶ πατέρας του ἦταν κάποιος Τζιοβάννι ντε' Σάντι, ζωγράφος μὲ μέτριο ταλέντο, μὰ ἄνθρωπος προικισμένος μὲ κρίση καὶ ἐξυπνάδα· στάθηκε ἱκανὸς νὰ βάλη τὸ γιό του στὸ σωστὸ δρόμο, ποὺ ὁ ἴδιος ἀπὸ κακοτυχιά του δὲν μπόρεσε ν' ἀκολουθήση στὰ νιάτα του. Ὁ πατέρας τοῦ Ραφαὴλ ἄρχισε νὰ τὸν μυῆ στὰ μυστικὰ τῆς ζωγραφικῆς ἀπὸ τὰ μικράτα του, βλέποντάς τον προικισμένο γιὰ τὴν τέχνη αὐτή». Τὸ παιδὶ δὲν ἦταν τότε παρὰ δέκα χρονῶν, ὀρφανὸ κιόλας ἀπὸ μητέρα· τὸ 1494 ἔχασε καὶ τὸν πατέρα του. Ἔχει δίκιο ὁ Βαζάρι, γιατὶ πραγματικὰ φαίνεται πὼς ὁ Ραφαὴλ ἔμαθε τὶς «σωστὲς βάσεις» τῆς τέχνης του ἀπὸ τὸν πατέρα του, ζωγράφο στὴν αὐλὴ τοῦ Οὐρμπίνο καὶ προστατευόμενο τῆς Τζιοβάννα Φέλτρια ντέλλα Ρόβερε, καὶ συνάμα βρῆκε τὴν εὐκαιρία, συχνάζοντας στὸ παλάτι, νὰ χαρῆ τὰ ἔργα τοῦ μεγάλου Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα· ἐκεῖ ἄκουσε νὰ μιλοῦν γιὰ ἕνα νέο ἀρχιτέκτονα ποὺ ὑποσχόταν πολλά, τὸν Ντονάτο Μπραμάντε, καθὼς καὶ γιὰ τὸν Πιέτρο Βαννούτσι, ποὺ τὸν ἔλεγαν Περουτζίνο.

Φαίνεται ὅτι, μόλις ὁ Ραφαὴλ ἔχασε τοὺς δικούς του, ἔφυγε ἀμέσως ἀπὸ τὸ Οὐρμπίνο, μπῆκε στὸ ἐργαστήρι τοῦ Περουτζίνο καὶ σύντομα ἔγινε ὁ καλύτερος μαθητής του. Τὸν βρίσκουμε ἀπὸ τὸ 1497 νὰ συνεργάζεται μὲ τὸ δάσκαλό του στὴν πρεντέλα τῆς Εἰκόνας Βωμοῦ τῆς Σάντα Μαρία Νόβα, στὸ Φάνο (ἐπαρχία τοῦ Πέζαρο). Ὅλα τὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Ραφαήλ, καμωμένα εἴτε γιὰ τὴν Περούτζια εἴτε γιὰ τὴν Τσιττὰ ντὶ Καστέλλο, μαρτυροῦν τὴν ἔντονη ἐπίδραση τοῦ Περουτζίνο. Στὸ μεταξὺ τὸν εἶχε κατὰ κάποιο τρόπο ἀναλάβει ἕνας οἰκογενειακὸς φίλος καὶ μαθητὴς τοῦ πατέρα του, ὁ Ἐβαντζελίστα ντὶ Πιαντιμελέτο. Στὸ πλάι του βρίσκουμε τὸν Ραφαὴλ νὰ ζωγραφίζη τὴν πρώτη σημαντικὴ παραγγελία ποὺ τοῦ ἀνάθεσαν, μιὰ εἰκόνα βωμοῦ ποὺ ἔχει χαθῆ, ἀφιερωμένη στὴ μνήμη τοῦ Ὁσίου Νικολάου ντὰ Τολεντίνο· τὸ συμβόλαιο, ποὺ ὑπογράφτηκε στὶς 10 Δεκεμβρίου τοῦ 1500, ὅριζε ὅτι ὁ Ραφαὴλ ἔπρεπε νὰ συνεργαστῆ μὲ τὸν Ἐβαντζελίστα στὸ ἔργο αὐτὸ ποὺ προοριζόταν γιὰ τὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Αὐγουστίνου στὴν Τσιττὰ ντὶ Καστέλλο. Ἦταν μόλις δεκαοχτὼ χρονῶν ὅταν ἐμπνεύστηκε κι ἔβαλε στὸ χαρτὶ μὲ κάθε λεπτομέρεια τὶς ἰδέες του γι' αὐτὸ τὸ ἔργο· τὰ προπαρασκευαστικὰ σχέδια φυλάγονται στὸ μουσεῖο Βικάρ, στὴ Λίλλη. Ὁ Ἐβαντζελίστα περιορίστηκε σὲ μιὰ δουλειὰ σεμνὴ καὶ συμμαζεμένη, ὅπως μπορεῖ κανεὶς νὰ διαπιστώση ἀπὸ ἕνα τμῆμα τοῦ ἐπάνω μέρους ποὺ βρίσκεται σήμερα στὸ μουσεῖο Καποντιμόντε, στὴ Νεάπολη· ὁ Ραφαὴλ ὅμως ἄγγιξε μεμιᾶς τὴν κορυφὴ τῶν δυνατοτήτων του.

Τὴν ἴδια ἐποχὴ ἄρχισε νὰ παίρνη παραγγελίες ἀπὸ διάφορες πόλεις, ποὺ τὶς ἐκτελοῦσε ὁλομόναχος, χωρὶς χρονοτριβές, δουλεύοντας συχνὰ γιὰ πολλὰ ἔργα ταυτόχρονα· τὰ κατάφερνε χάρη στὶς γρήγορες μετακινήσεις του. Στὸ τέλος τοῦ 1501 τέλειωσε τὴν Εἰκόνα Βωμοῦ τοῦ Ὁσίου Νικολάου ντὰ Τολεντίνο καὶ τὸ 1502 ἄρχισε τὴ Στέψη τῆς Παρθένου γιὰ τὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου στὴν Περούτζια (σήμερα βρίσκεται στὴν πινακοθήκη τοῦ Βατικανοῦ). Τὸ 1503, ἐνῶ δὲν εἶχε ἀκόμη τελειώσει αὐτὸν τὸν πίνακα, ἑτοίμασε μιὰ Σταύρωση γιὰ τὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου τῆς Τσιττὰ ντὶ Καστέλλο (τὴν ὀνομάζουν Σταύρωση Μὸντ καὶ σήμερα βρίσκεται στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τοῦ Λονδίνου) καὶ τὸ 1504 τοὺς Γάμους τῆς Παρθένου (Μιλάνο, Πινακοθήκη Μπρέρα) γιὰ τὴν ἴδια ἐκκλησία.

Τὸν Ὀκτώβριο τῆς ἴδιας χρονιᾶς, ἔχοντας συμπληρώσει τοὺς Γάμους τῆς Παρθένου, ὁ Ραφαὴλ πηγαίνει στὴ Φλωρεντία μ' ἕνα συστατικὸ γράμμα ἀπὸ τὴν Τζιοβάννα Φέλτρια. Ὁ Βαζάρι τοποθετεῖ στὴν ἴδια ἀκριβῶς ἐποχὴ τὸ θαυμασμὸ ποὺ εἶχε προκαλέσει ἕνα ἔξοχο προσχέδιο τοῦ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι, μὲ θέμα ἕνα σύμπλεγμα ἀλόγων, γιὰ τὴ διακόσμηση τῆς αἴθουσας τοῦ πάπα στὴ Φλωρεντία, καθὼς καὶ μερικὰ γυμνὰ τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου, ποὺ ξεπερνοῦσαν σὲ ὀμορφιὰ τὰ σχέδια τοῦ Λεονάρντο.

Ὁ ρυθμὸς τῆς ζωῆς τοῦ Ραφαὴλ ἀποκτοῦσε ὁλοένα πιὸ πυρετικὸ χαρακτήρα, πράγμα ποὺ δὲ γίνεται διόλου ἀντιληπτὸ στὴ γαλήνια τελειότητα καὶ τὸ αὐστηρὸ ὕφος τῶν ἔργων του, ποὺ δὲν τοὺς λείπει ὅμως ἡ τρυφεράδα. Ὁ Ραφαὴλ δὲν ἐγκατέλειψε τὴν πιστὴ πελατεία του στὴν Ὀμβρική. Πολὺ συχνὰ ὅμως ἔφευγε ἀπὸ τὴν Περούτζια καὶ πήγαινε στὴ Φλωρεντία ὅπου τὸν ἐνδιέφερε ν' ἀποκτήση ἕνα καλὸ ὄνομα, μιὰ καὶ ἡ πρωτεύουσα τῆς Τοσκάνης γνώριζε τότε τὴ μεγάλη της ἄνθηση τῶν καλῶν τεχνῶν. Στὴν Περούτζια, τὸ 1505, τέλειωσε τὴν Εἰκόνα Βωμοῦ Ἀνσιντέι (Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη), ἔπειτα ζωγράφισε γιὰ τὸ γυναικεῖο μοναχικὸ τάγμα τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου τὴν Εἰκόνα Βωμοῦ Κολόννα (Νέα Ὑόρκη, Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο), τὸ 1507 τὴν Ταφὴ τοῦ Χριστοῦ, παραγγελία τῆς Ἀταλάντα Μπαλιόνι (Ρώμη, Πινακοθήκη Μποργκέζε), καὶ γύρω στὴν ἴδια ἐποχὴ τὴν τοιχογραφία μὲ τὸ Χριστὸ ἐν Δόξῃ καὶ Ἁγίους γιὰ τὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Σεβήρου. Τὴν ἴδια ἐποχή, ἀπὸ τὸ 1504 ὡς τὸ 1508, ζωγράφισε στὴ Φλωρεντία μιὰ ἐκπληκτικὴ σειρὰ ἀπὸ πίνακες, ποὺ ἀνάμεσά τους εἶναι μερικὰ ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα ἀριστουργήματά του: ἡ Παναγία Κονεστάμπιλε, ἡ Κυρία μὲ τὸ μονόκερω, ἡ Παναγία τοῦ Μεγάλου Δούκα, ἡ Μικρὴ Παναγία Κόουπερ, ἡ Παναγία τοῦ Μπελβεντέρε, ἡ Παναγία τῆς Ὀρλεάνης, ἡ Παναγία μὲ τὴν καρδερίνα, ἡ Ὡραία Κηπουρός, τὰ Πορτραῖτα Ντό-

νι, ἡ Ἁγία Οἰκογένεια Κανιτζιάνι *κλπ. Τὸ φθινόπωρο τοῦ 1507 ἔκανε ἕνα σύντομο ταξίδι στὸ Οὐρμπίνο, ἀλλὰ τὴν ἑπόμενη ἄνοιξη ξαναγύρισε στὴ Φλωρεντία. Φαίνεται ὅτι τότε εἶχε τὴν ἐλπίδα ὅτι θὰ τοῦ ἀνέθεταν τὰ ἔργα τῆς μεγάλης αἴθουσας τοῦ Παλάτσο Βέκκιο, ποὺ ὁ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι καθὼς κι ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος τὰ εἶχαν ἐγκαταλείψει ὁριστικά. Θὰ πρέπη νὰ ἀπέτυχε, γιατὶ λίγο ἀργότερα ἔφυγε γιὰ τὴ Ρώμη.*

Τὴν ἄνοιξη τοῦ 1508 ὁ Ραφαὴλ χαίρεται ἀκόμα τὴ Φλωρεντία στὴ μεγάλη της ἄνθηση. Ἕνα χρόνο ἀργότερα τὸν βρίσκουμε στὴ Ρώμη, μὲ τὸν τίτλο τοῦ «ζωγράφου τοῦ παλατιοῦ». Τί μεσολάβησε σ' αὐτὸ τὸ χρόνο; Κάτω ἀπὸ ποιές συνθῆκες καὶ ποιά ἀκριβῶς στιγμὴ ἔφυγε ἀπὸ τὴ Φλωρεντία; Τὸ ἀγνοοῦμε. Ὡστόσο, ἐκτελώντας τὴν παραγγελία τοῦ μεγάλου μαικήνα Τζούλιο ντέλλα Ρόβερε, ποὺ εἶχε ἤδη γίνει πάπας μὲ τὸ ὄνομα Ἰούλιος ὁ Β' καὶ εἶχε προγραμματίσει μεγαλεπήβολα σχέδια, ὁ Ραφαὴλ ἀρχίζει τὸ πιὸ λαμπρὸ ἀπὸ τὰ ἔργα του, τὴ διακόσμηση τῶν Αἰθουσῶν (Stanze) τοῦ Βατικανοῦ. Τὸ ξεκίνημα ἔγινε μὲ τὴν Αἴθουσα τῆς Ὑπογραφῆς, *ὅπου ζωγράφισε τὴν* Ἔριδα γιὰ τὰ Ἄχραντα Μυστήρια, τὴ Σχολὴ τῶν Ἀθηνῶν, *τὸν* Παρνασσὸ *καὶ τὶς* Ἀρετὲς *(1511). Θαμπωμένη καὶ γεμάτη θαυμασμό, ἡ παπικὴ αὐλὴ ἀναγνωρίζει στὶς τοιχογραφίες του ὄχι μόνο τὴ νέα τέχνη τῆς «μοντέρνας ἐποχῆς» ἀλλὰ καὶ τὸ ἀποκορύφωμα τοῦ πολιτισμοῦ, καθὼς καὶ τὶς ἀρετὲς ποὺ θεωρήθηκαν οὐσιαστικὲς στὴν ἀναζήτηση τῆς τελειότητας ἀπὸ τὴν κλασικὴ φιλοσοφία καὶ τὴ δυτικὴ παράδοση. Γιὰ ὅλους αὐτοὺς τοὺς λόγους, οὑμανιστὲς σὰν τὸν Πιέτρο Μπέμπο, τὸν Ἀντόνιο Τεμπαλντέο, τὸν Τομμάζο Ἰνγκιράμι, ἐκλεκτοὶ λόγιοι σὰν τὸν Μπαλντασσάρε Καστιλιόνε ἢ τὸν καρδινάλιο Μπιμπιένα, μεγάλοι συγγραφεῖς σὰν τὸν Πιέτρο Ἀρετίνο, χειροκρότησαν τὸν Ραφαήλ· ὅλη ἡ αὐλὴ θαύμασε ἀνεπιφύλακτα τὸ μεγαλεῖο καὶ τὴν τελειότητα τῶν συνθέσεών του. Ὅλοι ἤθελαν ν' ἀποκτήσουν ἕνα δεῖγμα αὐτῆς τῆς ἐκπληκτικῆς τέχνης. Ὁ μεγάλος τραπεζίτης Ἀγκοστίνο Κίτζι παραγγέλνει στὸ ζωγράφο, τὸ 1511, μιὰ τοιχογραφία μὲ θέμα μυθολογικό, τὴ* Γαλάτεια, *γιὰ τὴν ὄμορφη ἔπαυλή του στὶς ὄχθες τοῦ Τίβερη, ποὺ ὀνομάστηκε ἀργότερα Βίλλα Φαρνεζίνα. Ἔπειτα τοῦ ἀναθέτει τὴν κατασκευὴ καὶ τὴ διακόσμηση τοῦ τάφου του. Τὴν ἴδια ἐποχὴ ὁ ἐκκλησιαστικὸς πρωτονοτάριος Τζιοβάννι Γκόριτς τοῦ παραγγέλνει μιὰ τοιχογραφία γιὰ τὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Αὐγουστίνου, ὅπου ὁ Ραφαὴλ χρησιμοποίησε σὰ θέμα του ἕνα ἐπεισόδιο ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ* Προφήτη Ἠσαΐα. *Ἐνῶ συνεχίζει τὴ διακόσμηση τῶν Αἰθουσῶν τοῦ Βατικανοῦ, ζωγραφίζει πορτραῖτα καρδιναλίων, οὑμανιστῶν, ἀνθρώπων τῶν γραμμάτων. Ἀπὸ τὸ 1511 ὡς τὸ 1514 ζωγραφίζει τὶς ἀριστουργηματικὲς τοιχογραφίες τῆς δεύτερης Αἴθουσας,* τοῦ Ἡλιοδώρου: *τὴ* Λειτουργία τῆς Μπολσένα, *τὴν* Ἀπελευθέρωση τοῦ Ἁγίου Πέτρου, *τὴν* Ἐκδίωξη τοῦ Ἡλιοδώρου ἀπὸ τὸ Ναὸ τῆς Ἱερουσαλήμ. *Στὴ* Λειτουργία τῆς Μπολσένα *ἀπεικονίζεται τὸ θαῦμα ποὺ ἔγινε στὴ μικρὴ πόλη Μπολσένα τῆς Ἰταλίας τὸ 1263 καὶ ποὺ ἔπεισε ἕνα δύσπιστο Βοημὸ ἱερέα ὅτι ὁ ἄρτος καὶ ὁ οἶνος τῆς Θείας Κοινωνίας μετουσιώνονται στὸ πραγματικὸ σῶμα καὶ αἷμα τοῦ Χριστοῦ. Ἡ δεύτερη τοιχογραφία ἀπεικονίζει τὸν Ἄγγελο ποὺ ἐλευθέρωσε τὸν Ἀπόστολο Πέτρο, ἐνῶ ἡ τρίτη, ἡ* Ἐκδίωξη τοῦ Ἡλιοδώρου, *ἀπεικονίζει ἕνα ἐπεισόδιο ἀπὸ τὸ δεύτερο Βιβλίο τῶν Μακκαβαίων. Τὴν ἴδια ἐποχὴ ὁ Ραφαὴλ ζωγραφίζει καὶ πολυάριθμους πίνακες, τὴν* Παναγία τοῦ Φολίνιο *(γύρω στὸ 1512), τὴν* Παναγία μὲ τὸ κάθισμα, *καὶ πολλὰ πορτραῖτα, ὅπως* ἑνὸς Καρδινάλιου *(Μαδρίτη, Πράντο), τοῦ* Μπιμπιένα, *τοῦ* Μπαλντασσάρε Καστιλιόνε *κ. ἄ.*

Τὸ καλοκαίρι τοῦ 1514 ὁ Ραφαήλ, ποὺ βρισκόταν τότε στὴν κορυφὴ τῆς δόξας καὶ τῆς φήμης του, ξεπερνάει τὶς δυνάμεις του γιὰ ν' ἀνταποκριθῆ στὶς ἀδιάκοπες παραγγελίες ποὺ δὲν μπορεῖ ἢ δὲ θέλει ν' ἀρνηθῆ. Κυριευμένος ἀπὸ τὴ φιλοδοξία, φτάνει στὸ σημεῖο νὰ τὶς ἐπιζητᾶ. Ὁ πάπας Λέων ὁ Ι', διάδοχος τοῦ Ἰουλίου τοῦ Β', τοῦ προσφέρει τὴν εὔνοια καὶ τὴν προστασία του. Τὰ πιὸ πολλὰ ἀπὸ τὰ καλλιτεχνικὰ προγράμματα τῆς ἐποχῆς τὰ ἀναθέτουν σ' αὐτόν, ἀκόμα καὶ σὲ βάρος τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου, πού, ἔχοντας τελειώσει τὴν Καπέλλα Σιξτίνα, βρίσκεται χωρὶς δουλειὰ καὶ προτιμᾶ νὰ ἐπιστρέψη στὴ Φλωρεντία. Τὴν πρώτη Ἀπριλίου τοῦ 1514, μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Μπραμάντε, ὁ Ραφαὴλ διορίζεται ἀρχιτέκτονας τῆς νέας βασιλικῆς τοῦ Ἁγίου Πέτρου· αὐτὸ ἦταν τὸ ὑψηλότερο λειτούργημα ποὺ μποροῦσε νὰ ἐπιδιώξη ἕνας καλλιτέχνης τότε στὴ Ρώμη. Ἡ νέα ἐργασία του, ἂν καὶ τὸν απορροφᾶ πολύ, δὲν τὸν ἐμποδίζει νὰ δημιουργήση αὐτὰ τὰ χρόνια σπουδαῖα ἔργα στὸν τομέα τῆς ἀρχιτεκτονικῆς: τὸ ἐπιτάφιο παρεκκλήσιο τοῦ Ἀγκοστίνο Κίτζι στὴ Σάντα Μαρία ντὲλ Πόπολο, τὸ Παλάτσο τοῦ Καφφαρέλλι Βιντόνι, τὸ ἄλλο, τοῦ Μπρανκόνιο ντελλ' Ἄκιλα, ποὺ ἔχει καταστραφῆ, κλπ. Τὸ 1515 τοῦ ἀναθέτουν τὰ σχέδια γιὰ δέκα ταπισερί, ποὺ ὑφάνθηκαν στὶς Βρυξέλλες, γιὰ τὴ διακόσμηση τῶν τοίχων τῆς Καπέλλα Σιξτίνα· ἑπτὰ ἀπὸ αὐτὰ τὰ ἐκπληκτικὰ σχέδια, ποὺ ἦταν κιόλας τελειωμένα τὸ 1516, διατηροῦνται μέχρι σήμερα στὸ μουσεῖο Βικτωρίας καὶ Ἀλβέρτου, στὸ Λονδίνο.

Στὶς 27 Αὐγούστου τοῦ 1516 ὁ Ραφαὴλ ἀποκτᾶ καὶ νέα ἰδιότητα: γίνεται ἔφορος τῶν ρωμαϊκῶν ἀρχαιοτήτων καὶ τοῦ ἀναθέτουν τὴν κατασκευὴ ἑνὸς τοπογραφικοῦ χάρτη τῆς ἀρχαίας Ρώμης. Αὐτὴ τὴν ἐποχὴ παρατηροῦμε μιὰ βαθιὰ μεταβολὴ στὴ ζωγραφική του δραστηριότητα. Ἀπὸ δῶ καὶ πέρα σπάνια ζωγραφίζει μὲ τὰ ἴδια του τὰ χέρια: περιορίζεται στὸ σχεδίασμα τῶν πινάκων καὶ ἀναθέτει τὴν ἐκτέλεση στοὺς «νέους» του, τὸν Τζούλιο Ρομάνο, τὸν Τζιοβάννι Φραντσέσκο Πέννι τὸν ἐπονομαζόμενο Φαττόρε, τὸν Τζιοβάννι ντὰ Οὔντινε. Τὸ 1517 τελειώνει τὴν τρίτη Αἴθουσα τοῦ Βατικανοῦ, μὲ τὴν Πυρκαϊὰ τοῦ Μπόργκο. *Σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση, μιὰ μεγάλη πυρκαϊὰ στὸ Μπόργκο τὸ 847 ἔσβησε μόλις ἔδωσε τὴν εὐλογία του ὁ πάπας Λέων Δ'· αὐτὸ τὸ ἐπεισόδιο εἰκονογραφεῖ ἡ τοιχογραφία. Τὸ 1518 ὁ Ραφαὴλ τελειώνει τὴ* Λότζια τῆς Ψυχῆς *στὴν ἔπαυλη τοῦ Ἀγκοστίνο Κίτζι· τὸ 1519 τὶς* Λότζιες τοῦ Βατικανοῦ. *Ὁ Ραφαὴλ εἶχε προετοιμάσει αὐτὰ τὰ ἔργα σὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἐξαίρετα σχέδια, ἀλλὰ τὴν ἐκτέλεσή τους τὴν ἐμπιστεύτηκε ὁλοκληρωτικὰ στοὺς μαθητές του. Οἱ τελευταῖοι μεγάλοι πίνακές του ἀνήκουν σ' αὐτὴ τὴν περίοδο:* ἡ Ἁγία Καικιλία *(Βολωνία, Πινακοθήκη), τὸ* πορτραῖτο τοῦ Λέοντα Ι' *(Φλωρεντία, Οὐφφίτσι), ὁ* Ἀρχάγγελος Μιχαὴλ *(Παρίσι, Λοῦβρο), ἡ* Μεταμόρφωση *(Ρώμη, Πινακοθήκη τοῦ Βατικανοῦ).*

Ἔχοντας ξοδέψει τὶς δυνάμεις του σ' αὐτὴ τὴν ἔντονη ζωὴ καὶ τὴν πυρετική του δραστηριότητα, ὁ Ραφαὴλ πεθαίνει, στὶς 6 Ἀπριλίου τοῦ 1520, «ἀπὸ ἕναν ἐπίμονο καὶ δυνατὸ πυρετὸ ποὺ εἶχε ἀρχίσει πρὶν ἀπὸ ὀκτὼ μέρες». Ἀξίζει ν' ἀναφέρουμε τὸ ἀπελπισμένο γράμμα ποὺ ἔστειλε ὁ Μαρκαντόνιο Μικιὲλ στὸν Ἀντόνιο Μαρσίλι: «Καθὼς ξημέρωνε Μεγάλο Σάββατο, στὶς τρεῖς τὸ πρωί, ὁ πολυαγαπημένος καὶ μονάκριβος ζωγράφος Ραφαὴλ ἀπὸ τὸ Οὐρμπίνο πέθανε, φέρνοντας σ' ὅλους λύπη καὶ προπάντων στοὺς σοφούς. Καὶ καθὼς τὸ παλάτι τοῦ ἄρχοντα Ποντίφικα μᾶς φοβερίζει πὼς θὰ γκρεμιστῆ, ἰδίως αὐτὲς τὶς μέρες — σὲ τέτοιο βαθμὸ ποὺ ἡ Ἁγιότης Του μετακόμισε στὰ διαμερίσματα τοῦ Ἐκλαμπρότατου ντὰ Τσίμπο — μερικοὶ ἔχουν πειστεῖ ὅτι ἡ αἰτία δὲ βρίσκεται στὸ βάρος μερικῶν διώροφων στοῶν, παρὰ ὅτι ἔχουμε νὰ κάνουμε μ' ἕνα θαῦμα ποὺ συνοδεύει τὸ χαμὸ τοῦ μεγάλου διακοσμητῆ του». Ὁ μύθος ἄρχιζε κιόλας ν' ἀνθίζη γύρω ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη καὶ μοναδικὲς συμπτώσεις ἔμοιαζαν νὰ ὑπογραμμίζουν τὸ σπάνιο πεπρωμένο του: πρόσεξαν, π. χ., ὅτι γεννήθηκε καὶ πέθανε Μεγάλη Παρασκευή, καὶ μάλιστα τὴν ἴδια ὥρα, στὶς τρεῖς τὴ νύχτα, ὅπως ἰσχυρίζεται ὁ Βαζάρι.

Ὁ Ραφαὴλ θάφτηκε στὸ Πάνθεο, στὴ Ρώμη· ὁ Πιέτρο Μπέμπο, ὁ μεγάλος οὑμανιστής, ἀπὸ τοὺς πιὸ θερμοὺς θαυμαστές του, ἔγραψε λατινικὰ γιὰ τὸν τάφο του αὐτὸ τὸ παράδοξο ἐπίγραμμα: «Ἐδῶ κοιμᾶται ὁ Ραφαήλ: μπροστά του ἡ φύση τρόμαξε μὴν τὴ νικήση· σήμερα ποὺ εἶναι νεκρός, φοβᾶται μὴν πεθάνη κι αὐτή».

Ἡ φωτεινὴ πορεία τοῦ νεαροῦ Ραφαὴλ ἀπὸ τὴν Ὀμβρικὴ στὴ Φλωρεντία

M. G. CIARDI DUPRÉ

ΤΟ 1955 ὁ ἱστορικὸς τῆς τέχνης Λόνγκι καθιέρωσε μιὰ νέα χρονολόγηση τῆς νεανικῆς δραστηριότητας τοῦ Ραφαὴλ, ἀποδίδοντας στὴν περίοδο γύρω στὸ 1505 μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἔργα ποὺ ἀνάμεσά τους περιλαμβάνονται ἡ *Παναγία Κονεστάμπιλε* καὶ οἱ *Τρεῖς Χάριτες* τοῦ Σαντιγύ, ποὺ μέχρι τότε εἶχαν θεωρηθῆ σὰν ἔργα νεανικά του. Αὐτὴ ἡ καινούρια ἄποψη ἔδωσε στὴν προσωπικότητα τοῦ Ραφαὴλ μιὰ διάσταση πιὸ ἀληθινή, πιὸ ἀνθρώπινη καὶ τελικὰ περισσότερο μεγαλεῖο. Ὁ μύθος τοῦ νεαροῦ καλλιτέχνη ποὺ φτάνει εὐθὺς στὴν τελειότητα, γιὰ ν' ἀκολουθήση μετὰ μιὰ ἐξέλιξη ἀργὴ καὶ μὲ ἀποτυχίες, παραμερίζεται ἀπὸ τὴν ἀληθινὴ ἱστορία μιᾶς ἀνελικτικῆς πορείας γεμάτης συνέπεια, ποὺ μέσα της ἐπισημαίνει κανεὶς τὴ διαδοχὴ διαφόρων ἐπιδράσεων, ἀπὸ τὸν Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα καὶ τὸν Πιντουρίκκιο μέχρι τὸν Περουτζίνο. Ἔχοντας ὅλ' αὐτὰ ὑπόψη μας, ἀναφέρουμε τὰ πρῶτα του ἔργα, ἀκολουθώντας τὴν πιθανότερη χρονολογικὴ τους σειρά: πρῶτα τὸ ζωγραφισμένο κι ἀπὸ τὶς δυὸ ὄψεις λάβαρο μὲ τὴν *Παναγία τοῦ Ἐλέους* καὶ τὴ *Σταύρωση* (Τσιττὰ ντὶ Καστέλλο, Πινακοθήκη), ποὺ τὸ ἀπέδωσε στὸν Ραφαὴλ ὁ Λόνγκι, τὴν τοιχογραφία τῆς *Παναγίας μὲ τὸ Βρέφος* στὸ πατρικό του σπίτι στὸ Οὐρμπίνο, τὴν *Εἰκόνα Βωμοῦ τοῦ Ὁσίου Νικολάου ντὰ Τολεντίνο*, ποὺ σώζονται μόνο δυό της τμήματα· τὸ ἕνα, καμωμένο ἀπὸ τὸν Ἐβαντζελίστα ντὶ Πιαντιμελέτο, παριστάνει τὸ Θεὸ Πατέρα νὰ στέφη τὸν Ὅσιο (Νεάπολη, Μουσεῖο Καποντιμόντε), τὸ ἄλλο παριστάνει τὸ κεφάλι ἑνὸς ἀγγέλου καὶ εἶναι ζωγραφισμένο ἀπὸ τὸν Ραφαὴλ (Μπρέσσια, Πινακοθήκη Τόζιο-Μαρτινένγκο). Ἡ τεχνοτροπία τῆς *Εἰκόνας Βωμοῦ τοῦ Ὁσίου Νικολάου ντὰ Τολεντίνο* θυμίζει τὸν ἐκπληκτικὸ μικρὸ πίνακα μὲ θέμα τὴν *Ἀνάσταση* (σήμερα βρίσκεται στὸ Μουσεῖο τοῦ Σάο Πάολο, στὴ Βραζιλία). Κι ἀπὸ τὸ ἔργο αὐτὸ ὁ Ραφαὴλ περνάει στὰ ἑπόμενα, μὲ συνέπεια κι ἐπιτυχία: τὸ 1502 - 1503 ζωγραφίζει τὴ *Στέψη τῆς Παρθένου* (Ρώμη, Πινακοθήκη τοῦ Βατικανοῦ), τὸ 1503 τὴ *Σταύρωση Μὸντ* (Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη), τὸ 1504 τοὺς *Γάμους τῆς Παρθένου* (Μιλάνο, Πινακοθήκη Μπρέρα) καὶ μερικὰ ἔργα μὲ ἰδιωτικὸ χαρακτήρα ὅπως ἡ *Παναγία Σόλλυ* (Βερολίνο, Κρατικὸ Μουσεῖο) ἢ τὸ *Ἀνδρικὸ πορτραῖτο* (Ρώμη, Πινακοθήκη Μποργκέζε). Τὸ λάβαρο τῆς Τσιττὰ ντὶ Καστέλλο εἶναι ἡ καλύτερη μαρτυρία τοῦ θαυμασμοῦ ποὺ ἔτρεφε ὁ Ραφαὴλ γιὰ τὴν τέχνη τοῦ Πιέρο Ντέλλα Φραντσέσκα.

ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΑ ἡ ἐπίδραση τοῦ Πιέρο ἦταν καθοριστικὴ γιὰ μερικὰ ἀπὸ τὰ βασικὰ στοιχεῖα τῆς τέχνης τοῦ Ραφαήλ: τὰ φωτεινὰ καὶ ἀπλόχωρα τοπία, τὴν ἱκανότητά του νὰ ἐναλλάσση πάνω στὴν ἐπιφάνεια ἑνὸς πίνακα τοὺς γεμάτους καὶ τοὺς κενοὺς χώρους, τὰ φῶτα καὶ τὶς σκιές, ὅπως σ' ἕνα ὕφασμα τὸ ὑφάδι καὶ τὸ στημόνι. Ἐξίσου ἔντονη, στὴ νεανικὴ περίοδο τοῦ Ραφαήλ, εἶναι ἡ ἐπιρροὴ τοῦ Περουτζίνο: στὴ *Στέψη τῆς Παρθένου*, ἡ διάταξη τῆς σύνθεσης, ἡ κίνηση τῶν ἀνθρώπων, τὰ πρόσωπα καὶ οἱ πτυχώσεις εἶναι ἄμεσα ἐμπνευσμένα ἀπ' αὐτόν. Μέσα σ' αὐτὰ ὅμως ὑπάρχει, καθὼς πολὺ σωστὰ παρατήρησε ὁ Μπούρκχαρντ, μιὰ «οὐράνια καὶ ἁγνὴ» ἀντίληψη στὶς διάφορες ἐκφράσεις, μιὰ ἀκρίβεια στὸ σχέδιο καὶ στὴν πτυχολογία ποὺ ὁ Περουτζίνο ποτὲ δὲν κατόρθωσε νὰ φτάση. Ὅσο γιὰ τὴ *Σταύρωση Μόντ*, ὁ Βαζάρι ἰσχυρίζεται πὼς «ἂν δὲν εἶχε τὴν ὑπογραφή του ἐπάνω, κανεὶς δὲ θὰ τὴν πέρναγε γιὰ ἔργο τοῦ Ραφαήλ, παρὰ θὰ τὴ θεωροῦσαν τοῦ Πιέρο». Ὅμως «τὸ εὐαίσθητο καὶ τρυφερὸ πλάσιμο τῶν προσώπων θυμίζει τὴν ἑλληνικὴ τέχνη» (Λόνγκι), φανερώνοντας κιόλας μιὰ ἀναζήτηση αὐτῆς τῆς ἰδανικῆς ἁγνότητας ποὺ χαρακτηρίζει τὴ νέα τεχνοτροπία, τὴν τεχνοτροπία ποὺ θὰ ἀκολουθήση ὁ καλλιτέχνης στὰ ἑπόμενα φλωρεντινά του ἔργα. Στοὺς ἐκπληκτικοὺς *Γάμους τῆς Παρθένου* τὰ προσωπικὰ χαρίσματα τοῦ Ραφαὴλ ἀναπτύσσονται σὲ τέτοιο βαθμό, ποὺ ἀπὸ τότε, σύμφωνα μὲ τὸν Βαζάρι, ὁ μαθητὴς ἄρχισε νὰ ξεπερνάη τὸ δάσκαλο. «Εἶναι στ' ἀλήθεια ὑπέροχο νὰ βλέπη κανεὶς τὸ ναὸ ἀπομακρυσμένο προοπτικὰ στὸ βάθος», καὶ ἡ φωτεινὴ διάταξη τοῦ χώρου ξεχωρίζει πιὰ τὸ νέο Ραφαὴλ ἀπὸ τὸν Περουτζίνο, ποὺ ἂν καὶ ἔξοχος τεχνίτης τῆς προοπτικῆς στὴν πρώτη του περίοδο, ἐκεῖνα τὰ χρόνια καταγινόταν λιγότερο μ' αὐτὰ τὰ προβλήματα.

Ὁ Ραφαὴλ μὲ τὴν ἴδια τὴν ὑφὴ τῆς ζωγραφικῆς του κατορθώνει νὰ δημιουργήση ἕνα ἐσωτερικὸ φῶς τόσο καθαρό, τόσο διάφανο, ποὺ ἡ ἀνθρώπινη μορφὴ κερδίζει μιὰ ἰδανικὴ ἁγνότητα ἀντάξια τοῦ ἀρχαϊκοῦ κλασικισμοῦ στὴν Ἑλλάδα. Ἀντίθετα, ὁ Περουτζίνο τυλίγει τὶς μορφές του μέσα σὲ φωτοσκιάσεις, σὰ σ' ἕνα ἐξωτερικὸ πέπλο ὁμίχλης. Παρ' ὅλ' αὐτά, τὰ στοιχεῖα ποὺ δανείστηκε ὁ Ραφαὴλ ἀπὸ τὸ δάσκαλό του δὲν εἶναι εὐκαταφρόνητα, γιατὶ ἀπὸ κεῖνον διδάχτηκε αὐτὸν τὸ ρυθμὸ τῆς τόσο ρευστῆς καὶ εὔπλαστης σύνθεσης, ποὺ ἦταν μιὰ ἀπὸ τὶς ἰδιότητες τοῦ πρωτοκλασικισμοῦ τοῦ Περουτζίνο. Μὲ τὴν τεχνοτροπία αὐτῆς τῆς πρώτης φάσης, ποὺ σὰ βάση της ἔχει τὴν τελειοποίηση τῆς τέχνης τοῦ Περουτζίνο, ὁ Ραφαὴλ γνώρισε μεγάλη ἐπιτυχία στὴν Ὀμβρική, ὅπου δέχτηκε πλῆθος παραγγελίες.

Ὡστόσο ἡ περιπέτεια τῆς δόξας δὲν ἄρχισε γιὰ τὸν Ραφαὴλ παρὰ τὴ στιγμὴ πού, «παρακινημένος ἀπὸ τὸν ἔρωτα ποὺ πάντα ἔτρεφε στὸ μεγαλεῖο τῆς τέχνης», πῆγε στὴ Φλωρεντία, γύρω στὰ τέλη τοῦ 1504. Στὴν πόλη αὐτὴ ὁ νεαρὸς καλλιτέχνης, «ποὺ πίστευε ὅτι εἶχε κατορθώσει πολλά, κατάλαβε, ἔχοντας ὡριμάσει, ὅτι βρισκόταν πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὴν ἀλήθεια». Ἡ φήμη ποὺ εἶχε κερδίσει στὴν ἐπαρχία του ἐξανεμίστηκε μπροστὰ στὴν ἀναστάτωση ποὺ γνώριζε τότε ἡ καλλιτεχνικὴ ζωὴ τῆς Φλωρεντίας. Ἀξίζει ν' ἀναφερθῆ σὰν παράδειγμα ὅτι τὸ φθινόπωρο τοῦ 1504 ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος καὶ ὁ Λεονάρντο φτιάξανε, μὲ μεγάλη μυστικότητα (λίγοι φίλοι τὸ μάθανε ἀρκετὰ χρόνια ἀργότερα), τὰ δυὸ περίφημα σχέδια, ποὺ δυστυχῶς ἔχουν χαθῆ, τῆς *Μάχης τῆς Κασσίνα* καὶ τῆς *Μάχης τοῦ Ἀνγκιάρι*. Καὶ στὴν περίοδο 1500 - 1504 εἶχαν φτιάξει κιόλας τὰ ἔργα ποὺ ἔβαλαν τὶς βάσεις μιᾶς νέας τέχνης, τῆς τέχνης τοῦ δέκατου ἕκτου αἰώνα. Ὁ Λεονάρντο εἶχε ζωγραφίσει τὸ προσχέδιο γιὰ τὴν *Ἁγία Ἄννα* τοῦ Λούβρου, ποὺ βρίσκεται στὴ Βασιλικὴ Ἀκαδημία τοῦ Λονδίνου, καὶ τὴν *Τζιοκόντα*. Ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος εἶχε φτιάξει τὸ ἄγαλμα τῆς *Παναγίας τῆς Βρύγης*, τὸν *Δαυὶδ* καὶ τὰ περίφημα πρόστυπα ἀνάγλυφά του (τὴν *Πάλη τῶν Κενταύρων καὶ τῶν Λαπιθῶν* στὴν Κάζα Μπουοναρρότι στὴ Φλωρεντία, τὸ μαρμάρινο ἀνάγλυφο ποὺ εἶναι γνωστὸ σὰν *Τόντο Πίττι* στὸ Μουσεῖο τοῦ Μπαρτζέλλο κλπ.). Ἐπίσης εἶχε ζωγραφίσει μιὰ *Ἁγία Οἰκογένεια*, ποὺ εἶναι γνωστὴ σὰν *Κυκλικὸς Πίνακας Ντόνι* (Φλωρεντία, Οὐφφίτσι). Στὴ σκιὰ αὐτῶν τῶν γιγάντων τῆς τέχνης ὁ ζωγράφος Φρὰ Μπαρτολομέο εἶχε γρήγορα υἱοθετήσει τὰ νέα στοιχεῖα τῆς τεχνοτροπίας τους καὶ τὰ χρησιμοποιοῦσε γιὰ νὰ ἑνώση τὴν τελειότητα στὸ πλάσιμο, τὸ πάντρεμα τῶν χρωμάτων, τὴ μεγαλόπρεπη σύνθεση μὲ τὸν ἀνάλαφρο κλασικισμὸ τοῦ Περουτζίνο. «Ἕνας ἄλλος», διηγεῖται ὁ Βαζάρι, «θὰ 'χε χάσει ὅλο τὸ κουράγιο του, βλέποντας πὼς μέχρι τώρα εἶχε χαραμίσει τὸν καιρό του, καὶ δὲ θὰ 'χε κάμει ποτὲ ὅ,τι ἔκαμε ὁ Ραφαήλ, ἀκόμα κι ἂν ἦταν ἰδιοφυΐα... Αὐτὸς ὅμως, ἂν καὶ ἦταν πιὰ φτασμένος, δὲ δίστασε νὰ ξανα-

γίνη μαθητής, καὶ ὁπλίστηκε μὲ ἄφθαστο ζῆλο γιὰ νὰ μάθη καὶ νὰ φτιάξη μέσα σὲ ἐλάχιστους μῆνες, παρ' ὅλο ποὺ ἦταν πιὰ μεγάλος, αὐτὰ ποὺ θὰ ἔπαιρναν χρόνια ὁλάκερα ἀπὸ τὴ νιότη του, σὲ μιὰ ἡλικία ὅπου τὸ καθετὶ μαθαίνεται εὐκολώτερα». Ὁ Φρὰ Μπαρτολομέο, ὁ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι καὶ ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος δώσανε στὸν Ραφαὴλ τὶς θεμελιακὲς ἐμπειρίες γιὰ νὰ κατακτήση τὴ «νέα μανιέρα» (Βαζάρι), δηλαδὴ τὴν καινούρια μεγάλη τέχνη τοῦ δέκατου ἕκτου αἰώνα.. Τὰ ἔργα ποὺ φτιάχνει στὴ Φλωρεντία, καὶ κατὰ διαστήματα στὴν Περούτζια, μέσα στὰ τέσσερα χρόνια ποὺ ἀκολουθοῦν, μαρτυροῦν τὰ θαυμαστὰ ἀποτελέσματα αὐτῶν τῶν προσπαθειῶν: μιὰ σύγκριση μὲ τὸν Λεονάρντο καὶ τὸν Μιχαὴλ Ἄγγελο μᾶς δείχνει ὅτι ὁ Ραφαὴλ ἔχει κιόλας καθιερώσει τὴ νέα ποιητικὴ ἀπεικόνιση ποὺ θὰ γίνη ἀργότερα ἡ κατεξοχὴν «κλασικὴ τέχνη» τῆς Ἀναγέννησης.

Ο ΡΑΦΑΗΛ πλησίασε πρῶτα τὸν Φρὰ Μπαρτολομέο, σίγουρα παρακινημένος ἀπὸ μιὰ συγγένεια στὴν ψυχοσύνθεση καὶ στὴν παιδεία· πραγματικὰ αὐτοὶ οἱ δυὸ ἦταν οἱ πνευματικοὶ κληρονόμοι τοῦ Περουτζίνο, μὲ διαφορετικὸ ὅμως τρόπο ὁ καθένας. Ἄλλωστε, στὶς ἀρχές, ἦταν δύσκολο γιὰ τὸν Ραφαὴλ νὰ γνωρίση τὰ πρόσφατα ἔργα τῶν δυὸ μεγαλύτερων καλλιτεχνῶν (ὁ Λεονάρντο κρατοῦσε σχεδὸν πάντα στὸ σπίτι του τοὺς πίνακες ποὺ δούλευε ἀκόμα· ὅσο γιὰ τὸν Μιχαὴλ Ἄγγελο, ἡ *Παναγία τῆς Βρύγης* βρισκόταν κιόλας στὴ Φλάνδρα τὸ 1506, τὰ λιγότερο σημαντικὰ ἔργα του ἀνῆκαν σὲ ἰδιῶτες ἢ βρίσκονταν στὸ σπίτι του, καὶ μόνο ὁ *Δαυΐδ* του ἦταν προσιτὸς στὰ μάτια τοῦ κοινοῦ). Ἡ θρησκευτικὴ ἔμπνευση φαίνεται καθαρά, καθὼς ἔδειξε ὁ Λόνγκι, στὴν *Παναγία Κονεστάμπιλε* (Λένινγκραντ, Ἐρμιτάζ). Τὴν ἀνακαλύπτει κανεὶς στὴ λιτὴ ἀπόδοση τῆς ὁμάδας τῶν προσώπων ποὺ προβάλλεται πάνω στὸ τοπίο μ' ἕνα καινούριο μεγαλεῖο, στὴν ἁρμονία τῶν γραμμικῶν ρυθμῶν ποὺ μεταλλάζουν σὲ πλαστικὲς ἀξίες, στὸ πλάσιμο τῶν μορφῶν, ὅπου ἡ γαλήνια «ἀδράνεια, ποὺ ἀγαποῦσε ὁ καλλιτέχνης, ἀρχίζει νὰ θάλλη καὶ νὰ δονῆται» (Ὀρτολάνι). Τὸ ζωγραφικὸ ὑλικὸ τῆς *Κυρίας μὲ τὸ μονόκερω* (Ρώμη, Πινακοθήκη Μποργκέζε), φωτεινό, στέρεο, ἀστραφτερό, μᾶς θυμίζει τὴν περίφημη *Δευτέρα Παρουσία* τοῦ Φρὰ Μπαρτολομέο (Φλωρεντία, Μουσεῖο Ἁγίου Μάρκου). Τοῦ Ραφαὴλ τοῦ ἄρεσε νὰ μελετάη σὲ βάθος αὐτὴ τὴν τοιχογραφία ὅσο βρισκόταν στὴν Φλωρεντία, ὅπως μπορεῖ νὰ συμπεράνη κανεὶς ἀπὸ τὴν *Εἰκόνα Βωμοῦ Κολόννα* (Νέα Ὑόρκη, Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο), ποὺ μ' αὐτὴν κλείνει, στὶς ἀρχὲς τοῦ 1506, ἡ νέα φάση τῆς τέχνης του, ἢ ἀπὸ τὴν *Ἁγία Τριάδα καὶ τοὺς Ἁγίους,* στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Σεβήρου, στὴν Περούτζια. Σ' αὐτὴ τὴν ἐποχὴ ἀνήκουν οἱ θαυμάσιοι πίνακες μικροῦ σχήματος, ὅπως τὸ *Ὄνειρο τοῦ Ἱππότη* (Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη), ὁ *Ἅγιος Γεώργιος* (Πινακοθήκη Οὐάσιγκτον), τὸ δίπτυχο μὲ τὸν *Ἀρχάγγελο Μιχαὴλ* καὶ τὸν *Ἅγιο Γεώργιο* (Παρίσι, Λοῦβρο) καὶ οἱ *Τρεῖς Χάριτες* (Σαντιγύ, Μουσεῖο Κοντέ), ποὺ γιὰ καιρὸ θεωρήθηκαν ἀπὸ τὰ νεανικὰ ἔργα τοῦ καλλιτέχνη. Σ' αὐτοὺς τοὺς πίνακες ἡ ἐπίδραση τοῦ Φρὰ Μπαρτολομέο ἐλευθέρωσε τὸν Ραφαὴλ ἀπὸ τὸν πιεστικὸ κομφορμισμὸ τοῦ Περουτζίνο. Τὸ πλάσιμο τῶν μορφῶν εἶναι καμωμένο μὲ μιὰ αἴσθηση ἄνεσης καὶ ἐλαστικότητας, νιώθουμε μιὰ ἀνάσα νὰ ξεχύνεται ἀπὸ τὸν πίνακα, οἱ κινήσεις καταλήγουν νὰ συμπλέκωνται ἡ μιὰ μὲ τὴν ἄλλη μὲ τρόπο ἄμεσο κι ἀποφασιστικό, οἱ ἐκφράσεις καὶ οἱ χειρονομίες ἔχουν πολλὴ ζωντάνια καὶ ποικιλία. Τὸ τοπίο, ποὺ στὸν Περουτζίνο ἔχει μιὰ γαλήνια ἀκινησία, στὸν Ραφαὴλ ζωντανεύει ἀνάλογα μὲ τὴν ὥρα καὶ τὴν ἐποχή. «Ἀκόμα ἔρχεται κρύο ἀπ' τὸν οὐρανό, ποὺ ἔχει χρῶμα σμάλτου, κι ἀπὸ τοὺς ἄσπρους χιονισμένους λόφους· ἡ ἐξοχή, ἀχνοπράσινη, μόλις ἀνθίζει μὲ τὸ πρῶτο ἀεράκι τῆς ἄνοιξης», γράφει ὁ Βεντούρι γιὰ τὴν *Παναγία Κονεστάμπιλε.* Στὸν *Ἅγιο Γεώργιο* τοῦ Λούβρου ἡ ἄνοιξη ἔχει ἔρθει κι ἔχει ντύσει μερικὰ δέντρα μὲ λεπτὰ φυλλαράκια καὶ τὴ γῆ μ' ἕνα πράσινο μανδύα· ὁ οὐρανὸς ἀσπρίζει ἀπὸ ἕνα πέπλο ὀμίχλης. Στὸν *Ἅγιο Γεώργιο* τῆς Οὐάσιγκτον τὰ δέντρα εἶναι φουντωμένα καὶ δείχνουν πὼς ἡ ἐποχὴ εἶναι πιὸ προχωρημένη.

Οἱ νέες ἀπόψεις γιὰ τὴν τεχνοτροπία καὶ οἱ καινούριες δυνατότητες ἔκφρασης ποὺ φανερώνονται στὰ νέα φλωρεντινά του ἔργα δὲν προδίνουν πάντως σὲ τίποτα τὸ ἰδανικὸ τῆς ὀμορφιᾶς ποὺ εἶχε ἐμπνεύσει τὸν Ραφαὴλ ὅσο βρισκόταν κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ Περουτζίνο. Αὐτὸ τὸ ἰδανικό, ποὺ ὁ ζωγράφος θὰ τοῦ μείνη πιστὸς σ' ὅλη του τὴ ζωή, στηρίζεται στοὺς κλασικοὺς νόμους τῆς ἁρμονίας, τῆς συμμετρίας καὶ τοῦ ρυθμοῦ. Ἂν ἐξετάση κανεὶς σὲ κάθε τους λεπτομέρεια καὶ μὲ ἀπέραντη ὑπομονὴ ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Ραφαήλ, θ' ἀνακαλύψη ὅτι κάθε σύνθεση βασίζεται σὲ μιὰ συγκεκριμένη σχέση ἀναλογιῶν ἀνάμεσα στὰ διαφορετικὰ στοιχεῖα, σύμφωνα μὲ τὴ συμμετρική τους διάταξη σὲ σχέση μὲ τὸ κέντρο, καὶ ὅτι αὐτοὶ οἱ ἴδιοι νόμοι ἐφαρμόζονται καὶ στὸ στήσιμο τῶν μορφῶν, στὸ ζύγιασμα τῶν κινήσεων καὶ τῶν χειρονομιῶν. Στὶς *Τρεῖς Χάριτες* τοῦ Σαντιγύ, «τὸ ἐλλειπτικὸ περίγραμμα ποὺ περιβάλλει τὶς τρεῖς μορφές, δεμένες σ' ἀνάλαφρη περίπτυξη, ἐπαναλαμβάνεται σὰν ἠχὼ στὶς στροφὲς τοῦ ποταμοῦ, στὶς καμπύλες τῆς ἐπιφάνειας, φτάνει μέχρι τὸν ὁρίζοντα ποὺ τὸν φωτίζει ἡ λευκὴ ἀνταύγεια τῆς αὐγῆς» (Βεντούρι).

Η ΙΔΙΑ κυρίαρχη ἐπιθυμία γιὰ τελειότητα πλαισίωσε τὶς δυνατὲς ἐμπειρίες, τὶς βαθιὲς ἐντυπώσεις καὶ τὶς ἀδιάκοπες μεταβολὲς ποὺ προκάλεσαν στὸν Ραφαὴλ οἱ διαδοχικὲς καὶ πιὸ ἄμεσες ἐπαφές του μὲ τὸν Λεονάρντο καὶ τὸν Μιχαὴλ Ἄγγελο. Τὸ θέμα ποὺ προτιμάει στοὺς πίνακες ποὺ ζωγράφισε στὴ Φλωρεντία κι ἐπίσης, σὲ μικρότερο βαθμό, στὴν Περούτζια, ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 1505 μέχρι τὸ ξεκίνημά του γιὰ τὴ Ρώμη, εἶναι, σχεδὸν χωρὶς ἐξαίρεση, τὸ σύμπλεγμα τῆς *Παναγίας μὲ τὸ Βρέφος* ἢ ἡ *Ἁγία Οἰκογένεια:* πρῶτ' ἀπ' ὅλα τὸ κύριο πρόβλημα τοῦ καλλιτέχνη εἶναι τώρα ἡ σύνθεση καὶ ἡ φόρμα, πράγμα ποὺ δὲν ἐμποδίζει νά 'ναι τὸ κάθε ἔργο του σημαδεμένο μὲ μιὰ εὐαισθησία ὁλότελα προσωπική. Ἀνάμεσα στὰ πρῶτα ἔργα ποὺ ἔφτιαξε ἀφοῦ ἔφτασε στὴ Φλωρεντία, μπορεῖ κανεὶς νὰ τοποθετήση μὲ σιγουριὰ τὰ δυὸ πορτραῖτα τοῦ *Γκουΐντομπάλντο ντὰ Μοντεφέλτρο* καὶ τῆς γυναίκας του *Ἐλισάβετ Γκοντσάγκα* (εἶναι ἡ εὐγενὴς κυρία ποὺ πρωτοστατεῖ στὶς διαλεχτὲς καὶ ἐκλεπτυσμένες συντροφιές, στὶς συγκεντρώσεις ποὺ περιγράφει ὁ Μπαλντασσάρε Καστιλιόνε στὸν «Αὐλικό» του — Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι). Τεχνοτροπικά, τὰ πορτραῖτα αὐτὰ μοιάζουν μὲ τὴν *Εἰκόνα Βωμοῦ Κολόννα,* παρ' ὅλο τὸ ἀέτωμα, ποὺ οἱ καθαρὰ ἀρχαϊκοί του ἕλικες ἔχουν μιὰ φανερὰ συμβολικὴ ἀξία· ἐπίσης πίσω ἀπὸ τὴν Ἐλισάβετ Γκοντσάγκα φαίνεται γιὰ πρώτη φορὰ ἕνα βάθος ἐπηρεασμένο ἀπὸ τὸν Λεονάρντο. Λίγο ἀργότερα,

στὴν *Παναγία τῆς Τερρανόβα* (Βερολίνο, Κρατικὸ Μουσεῖο), ἐπιβεβαιώνεται ἡ ἐπίδραση τοῦ Λεονάρντο, ποὺ εἶχε κιόλας σημαδέψει τὴ νεότητα καὶ τὸ ὡρίμασμα τοῦ Ραφαήλ: τὴ βλέπει κανεὶς στὸ σχῆμα τοῦ προσώπου τῆς Παναγίας, στὸ ἀκόμα πιὸ ἔντονο ἐφφὲ τῶν «ἀνοιχτῶν» χρωμάτων, σ' ἀντίθεση μὲ τὴ μάζα τῶν χρωμάτων ποὺ λειτουργοῦν σὰ «σκοτεινά». Ἀλλὰ οἱ ἐπιδράσεις στὸν Ραφαὴλ εἶναι πάντα ἀφομοιωμένες, τὶς μετουσιώνει, τὶς κάνει κτῆμα του. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὴν *Παναγία τῆς Τερρανόβα*, καθὼς καὶ γιὰ τὰ ὑπόλοιπα ἔργα του. Στὴν περίπτωση αὐτή, ἐνῶ *ἡ* «*Παρθένος τῶν Βράχων* (τοῦ Λεονάρντο), γονατισμένη, σκύβει καὶ γέρνει στὰ πλάγια, κλονίζοντας τὴν πυραμιδικὴ σταθερότητα τοῦ συμπλέγματος, ἡ *Παναγία τῆς Τερρανόβα* ὑψώνεται σὰν πύργος στὸν οὐρανὸ καὶ μὲ τὴ μετρημένη κλίση τῶν χεριῶν της συντονίζει ὅλα τὰ στοιχεῖα τοῦ πίνακα, μαρτυρώντας τὴ βαθιὰ ἀρχιτεκτονικὴ αἴσθηση τοῦ Ραφαήλ. Ἡ Μαντόνα τοῦ Λεονάρντο ἔχει σὰ φόντο τὴ σκιὰ καὶ μοιάζει νὰ θέλη νὰ χαθῆ μέσα της· ἡ Μαντόνα τοῦ Ραφαὴλ λάμπει ἀκίνητη μέσα στὴ φωτεινὴ κόγχη τοῦ οὐρανοῦ» (Βεντούρι).

Η ΕΠΙΔΡΑΣΗ τοῦ Λεονάρντο γίνεται ἀκόμα πιὸ ἔντονη στὴ φημισμένη *Παναγία τοῦ Μεγάλου Δούκα* (Φλωρεντία, Παλάτσο Πίττι), ποὺ βγαίνει ἀπὸ τὸ μαῦρο φόντο της μὲ μιὰ μεγαλόπρεπη νωχέλεια, «φωτισμένη ἀνάλαφρα ἀπὸ ἕνα ἀχνὸ χαμόγελο», ἐνῶ ἡ σύνθεση ἀγγίζει τὴν τελειότητα, ἀκολουθώντας ἕνα ρυθμὸ ὁλοένα πιὸ σφιχτό. Μὲ τὶς πτυχώσεις τῶν φορεμάτων της, ποὺ ἡ πλαστική τους ἀνάπτυξη δὲν ἔχει ἀκόμα ζυγιστῆ, μὲ τὴ διάταξη τῆς σύνθεσης ποὺ θυμίζει τὴν *Παναγία Κονεστάμπιλε* κι ἀκόμα τὶς *Τρεῖς Χάριτες* τοῦ Σαντιγύ, ἡ *Παναγία τοῦ Μεγάλου Δούκα* βρίσκεται στὴν κορυφὴ μιᾶς θαυμάσιας σειρᾶς πινάκων ποὺ συνδέονται μαζί της μὲ κοινὰ στοιχεῖα στὴν τεχνοτροπία καὶ τὴ σύνθεση, ἐνῶ ταυτόχρονα παρουσιάζουν λύσεις πιὸ πολύμορφες καὶ σύνθετες. Ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς πίνακες δὲ θὰ ὀνομάσουμε παρὰ τοὺς πιὸ σημαντικούς, ἀκολουθώντας τὴ χρονολογική τους σειρά: τὴν *Ἁγία Οἰκογένεια* (Λένινγκραντ, Ἐρμιτάζ), τὴν *Παναγία τῆς Ὀρλεάνης* (Σαντιγύ, Μουσεῖο Κοντέ), ὅπου ξαναβρίσκουμε τὸν ἴδιο τύπο τῶν ἀρχαϊκῶν πτυχώσεων, καὶ τὴ *Μικρὴ Παναγία Κόουπερ* (Οὐάσιγκτον, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη), ὅπου ἀντίθετα τὰ φορέματα σχηματίζουν λιτὲς πτυχώσεις δουλεμένες πλαστικὰ κι ἀνάλαφρα, μαρτυρώντας ὅτι ὁ Ραφαὴλ εἶχε μελετήσει τὴν πιὸ προχωρημένη φάση τῆς δουλειᾶς τοῦ Λεονάρντο, τὴν περίφημη *Ἁγία Ἄννα* τοῦ Λούβρου.

Τὸ ἐντελῶς ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον ποὺ ἔδειξε ὁ Ραφαὴλ γι' αὐτὸ τὸ ἀριστούργημα τοῦ Λεονάρντο τὸ φανερώνουν καὶ δυὸ ἔργα του ἐμπνευσμένα ἄμεσα ἀπ' αὐτὸ καὶ ποὺ μπορεῖ κανεὶς νὰ τὰ τοποθετήση εὐθὺς μετὰ τὴ *Μικρὴ Παναγία Κόουπερ*. Τὸ ἴδιο θέμα ἐπαναλαμβάνεται σὲ δυὸ πολὺ διαφορετικὲς ἀποδόσεις. Στὴν *Παναγία Ἐστερχάζυ* (Μουσεῖο Βουδαπέστης) ὁ Ραφαὴλ προσπαθεῖ ν' ἀναπτύξη, ξεκινώντας ἀπὸ τὸ πρότυπο τοῦ Λεονάρντο, ἕνα ἁρμονικὸ σύνολο ποὺ κυριαρχεῖται ἀπὸ τὴ διάρθρωση καὶ τὴ διασταύρωση τῶν κινήσεων. Καὶ στὴν *Παναγία τοῦ Μπελβεντέρε* (Βιέννη, Μουσεῖο Ἱστορίας τῆς Τέχνης) ἡ δυναμικὴ ἐμπειρία παραμερίζεται μπροστὰ στὸ φιλτράρισμα τῶν ἁρμονικῶν σχέσεων: «Ἡ πυραμίδα, φτιαγμένη σύμφωνα μὲ ἀρχὲς καθαρὰ ἀρχιτεκτονικὲς καὶ συγγενεύοντας ἀκόμα περισσότερο ἀπὸ τὰ προηγούμενα ἔργα τοῦ Ραφαὴλ μὲ τὶς ἀρχὲς τῆς κλασικῆς ἁρμονίας, γίνεται τὸ κέντρο τοῦ κόσμου. Ἡ πυραμίδα, πολὺ λίγο ὑψωμένη στὰ ἔργα τοῦ Λεονάρντο, γιατὶ ἡ σκιὰ τὴν τυλίγει καὶ τὴν κάνει ἀπόμακρη, ὀρθώνεται ὑψηλὴ καὶ περήφανη μέσα στὸ διάχυτο φῶς τοῦ οὐρανοῦ» (Βεντούρι). Στὸ βάθος φαίνεται μιὰ λίμνη, πίσω ἀπὸ ἕνα ἀνοιχτόχρωμο λιβάδι. Λίμνες ὑπάρχουν συχνὰ στὰ φλωρεντινὰ ἔργα τοῦ Ραφαήλ· ἔχουν ἕνα κανονικὸ καὶ τέλειο σχῆμα κάτω ἀπὸ ἕνα διάφανο καὶ γαλήνιο οὐρανό· μ' αὐτὸν τὸν τρόπο γίνονται ἕνα ἰδανικὸ μοτίβο τοῦ κλασικοῦ τοπίου κι ἔτσι θὰ περάσουν ὄχι μόνο στὴν ἰταλικὴ μὰ σ' ὁλόκληρη τὴν εὐρωπαϊκὴ παράδοση.


1

Τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Ραφαὴλ εἶχε τόσο καλὰ μελετήσει τὴν *Ἁγία Ἄννα* τοῦ Λούβρου φανερώνει ὅτι εἶχε καταφέρει νὰ κερδίση τὴ φιλία τοῦ Λεονάρντο. Δὲν ἄργησε νὰ γνωρίση τὸ περίφημο προσχέδιο τοῦ ἴδιου ἔργου ποὺ βρίσκεται σήμερα στὸ Λονδίνο, στὴ Βασιλικὴ Ἀκαδημία, καὶ ποὺ εἶναι, καθὼς φαίνεται (δὲ συμφωνοῦν πάνω σ' αὐτὸ ὅλοι οἱ κριτικοί), ἕνας ἀπὸ τοὺς τελευταίους πίνακες ποὺ ζωγράφισε ὁ Λεονάρντο στὴ Φλωρεντία, περίπου τὴν ἴδια ἐποχὴ ποὺ ζωγράφισε τὴ *Μάχη τοῦ Ἀνγκιάρι*. Πραγματικὰ μπορεῖ κανεὶς νὰ συσχετίση τὸ ἀριστούργημα αὐτὸ τοῦ Λεονάρντο μὲ τὴν *Παναγία μὲ τὴν καρδερίνα* (Φλωρεντία, Οὐφφίτσι) καὶ μὲ τὴν *Ὡραία Κηπουρὸ* τῶν ἀρχῶν τοῦ 1507 (Παρίσι, Λοῦβρο). Σ' αὐτὰ τὰ δυὸ ἔργα, ἀκο-

λουθώντας τὴν καινούρια τεχνοτροπία τοῦ σχεδίου τοῦ Λεονάρντο, ἡ κίνηση χάνει τὸν κυματιστὸ ρυθμό της κι ἀφήνεται ν' ἀπορροφηθῇ μέσα στὸ χῶρο ποὺ καλύπτουν τὰ σχήματα. Οἱ σχέσεις ἀλλάζουν ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα καὶ στὸ χῶρο, ἡ σύνθεση γίνεται περισσότερο μνημειακή. Στὸ μεταξὺ ὁ Ραφαήλ, μὲ τὴν τελειότητα στὴ σχέση τῶν ἀναλογιῶν, τῶν χώρων καὶ τῶν χρωμάτων, μετατρέπει τὸ ἄπλωμα ποὺ παρατηροῦμε στὶς φόρμες τοῦ Λεονάρντο σὲ μιὰ στατικὴ τελειότητα, ποὺ δὲ χάνει ὅμως τὴ φυσικότητά της.

Αὐτὴ ἡ τόσο τελειοποιημένη τεχνοτροπία τοῦ Ραφαὴλ ἑτοίμασε τὸ ἔδαφος γιὰ τὴν οὐσιαστική του συνάντηση μὲ τὸν Μιχαὴλ Ἄγγελο. Κι αὐτό, χωρὶς ἀμφιβολία, ἔγινε ἀφοῦ ὁ Ραφαὴλ εἶχε τελειώσει τὴν ἀριστουργηματικὴ τοιχογραφία ποὺ εἶναι θαμμένη σήμερα στὸν Ἅγιο Σεβῆρο στὴν Περούτζια, καὶ ἀνάλαβε νὰ ζωγραφίση τὸ *Πορτραῖτο τοῦ Ἄνιολο Ντόνι* (Φλωρεντία, Παλάτσο Πίττι). Ὅσοι ἔμπαιναν στὸ σπίτι αὐτοῦ τοῦ ἄρχοντα βρίσκονταν μπροστὰ στὸν κυκλικὸ πίνακα τῆς *Ἁγίας Οἰκογένειας Ντόνι*, μοναδικὸ δεῖγμα ζωγραφικῆς τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου ποὺ ὑπῆρχε τότε, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ σχεδιαγράφημα τῆς *Μάχης τῆς Κασσίνα* ποὺ φυλαγόταν ζηλότυπα μακριὰ ἀπὸ τὰ μάτια τῶν περίεργων. Ἡ στιγμὴ τῆς συνάντησης αὐτῆς μὲ τὶς τόσο σημαντικὲς συνέπειες γίνεται ἀμέσως ἀντιληπτὴ στὴ μεγάλη ἀλλαγὴ τῆς τεχνοτροπίας τοῦ Ραφαήλ, ἀνάμεσα στὴν *Ὡραία Κηπουρὸ* καὶ στὴν *Ταφὴ τοῦ Χριστοῦ* τῆς Ἀταλάντα Μπαλιόνι, ἔργα καὶ τὰ δυὸ τοῦ 1507, ἐνῶ τὸ *Πορτραῖτο τοῦ Ἄνιολο Ντόνι*, ἂν καὶ δὲν ἔχει κανένα ἀπὸ τὰ νέα στοιχεῖα, μένει ἕνα μοναδικὸ ἔργο ζωγραφικῆς γεμάτο διαύγεια, ἔνταση καὶ ὀξυδέρκεια. Ὅπως καὶ στὴ *Παναγία μὲ τὴν καρδερίνα*, τὸ πρόσωπο τοῦ Ἄνιολο, ἰσχυρό, δυναμικὸ στὴν πλάγια τοποθέτησή του, εἶναι καμωμένο μὲ σκοῦρα χρώματα, ἔτσι πού, πλάι στὴ φωτεινὴ ἀνταύγεια τοῦ φόντου, νὰ δημιουργῆ ἕνα ἐφφὲ ἀντισκίασης καὶ νὰ τονίζη τὴν πλαστικότητά του. Τὸ πορτραῖτο τῆς γυναίκας τοῦ Ντόνι, τῆς *Μανταλένα*, ποὺ βρίσκεται στὸ ἴδιο φλωρεντινὸ μουσεῖο, μοιάζει σχετικὰ νεώτερο. Τὸ χρῶμα εἶναι διάχυτο καὶ ἀναδεικνύει τὴν ἀνθρώπινη μορφὴ σὲ ὅλη της τὴ στρογγυλάδα, πλούσια καὶ μὲ σαφήνεια γραμμένη στὸ χῶρο ποὺ τὴν περιβάλλει.

ΣΤΗΝ *ΤΑΦΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ*, ποὺ ἄλλοτε βρισκόταν στὸν Ἅγιο Φραγκίσκο στὴν Περούτζια καὶ σήμερα εἶναι στὴ Ρώμη, στὴν Πινακοθήκη Μποργκέζε, ἡ ἄγια γυναίκα ποὺ εἶναι γονατισμένη στὰ δεξιὰ καὶ γυρίζει γιὰ νὰ στηρίξη τὴν Παρθένο, θυμίζει μὲ τρόπο πολὺ συγκεκριμένο τὴν *Ἁγία Οἰκογένεια Ντόνι* τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου. Εἶναι ἡ πρώτη φορὰ ποὺ μπορεῖ κανεὶς νὰ σημειώση ἕνα τέτοιο πλησίασμα ἀνάμεσα στοὺς δυὸ καλλιτέχνες. Ἄλλα μοτίβα, ὅπως εἶναι τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ καὶ οἱ κυκλικοὶ πίνακες τῆς πρεντέλας, θυμίζουν μάλλον τὰ γλυπτὰ τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου: ἡ ἐπίδρασή του γίνεται ἀντιληπτὴ στὴν πλαστικὴ δύναμη, στὴν ἴδια τὴ διάρθρωση τοῦ χώρου ἀπὸ κινήσεις ποὺ διασταυρώνονται καὶ παραθέτονται, μέσα στὸ λαμπερὸ σμάλτο τοῦ ὑλικοῦ ποὺ ἄλλοτε τὸ σκέπαζε ἕνα ἀχνὸ θάμπος. Ἀλλὰ ἀπὸ τὸ παράδειγμα τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου ὁ Ραφαὴλ ἀνακαλύπτει κυρίως πόσο ἀνεξάντλητος εἶναι ὁ πλοῦτος τῆς δράσης ποὺ προσφέρουν τὰ ἱστορικὰ θέματα. Αὐτὴ ἡ εἰκόνα βωμοῦ τοῦ Ραφαὴλ δὲν εἶναι μόνο ἡ παρουσίαση μιᾶς ὁμάδας προσώπων, ἀλλὰ γιὰ πρώτη φορὰ μέσα στὴ δυτικὴ παράδοση εἶναι ἕνα θέμα δράσης καὶ ἱστορίας. Δὲν εἶναι μιὰ «Πιετὰ» ἀλλὰ ἡ μεταφορὰ τοῦ νεκροῦ Χριστοῦ στὸν τάφο. Στὴν *Ταφὴ τοῦ Χριστοῦ* τῆς Μπαλιόνι βρίσκει κανεὶς τὰ πρῶτα στοιχεῖα τῆς ἱστορικῆς ζωγραφικῆς, τῆς μεγάλης ἀνακάλυψης τοῦ Ραφαὴλ τὴν ἐποχὴ ποὺ ἔζησε στὴ Ρώμη. Ἡ ἱστορικὴ μεταφορὰ τῶν θεμάτων ποὺ γιὰ πρώτη φορὰ πραγματοποίησε ὁ Ραφαὴλ σ' αὐτὸ τὸ ἐκπληκτικὸ ἔργο βρίσκει τὴν πηγή της μέσα στὸ δυναμικὸ ὅραμα τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου. Γιὰ νὰ βεβαιωθοῦμε ἀπόλυτα φτάνει νὰ δοῦμε τὴν πλούσια συλλογὴ σχεδίων (στὴν Ὀξφόρδη, στὸ Λοῦβρο κλπ.) ποὺ προετοιμάζουν τὴ δύσκολη δημιουργία τῆς *Ταφῆς τοῦ Χριστοῦ*. Μέσα σ' αὐτὰ τὰ σχέδια αἰσθάνεται κανεὶς τέλεια τὸ πέρασμα ἀπὸ τὴ στατικὴ φόρμα μιᾶς «Πιετὰ» τῆς ἀντίληψης τοῦ Φρὰ Μπαρτολομέο σὲ μιὰ φόρμα δραματικῆς καὶ ἱστορικῆς δράσης ποὺ συνδέεται μὲ τὶς δημιουργίες τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου. Ἀλλὰ γιὰ νὰ συλλάβουμε τὸν τρόπο ποὺ ὁ Ραφαὴλ κατόρθωσε νὰ ἀφομοιώση αὐτὴ τὴν τελευταία ἐμπειρία, πρέπει νὰ θυμίσουμε ὅτι γιὰ τὸν Μιχαὴλ Ἄγγελο ἡ δράση ἔχει μιὰ σημασία ὁλότελα διαφορετική: ἀντιπροσωπεύει μονάχα τὴν ἐνέργεια ποὺ φορτίζει καὶ κινεῖ τὸν οἰκουμενικό του ἄνθρωπο· ἡ ἱστορία ἀπὸ μόνη της δὲν τὸν ἐνδιαφέρει, παρὰ μόνο ὅταν διεισδύη στὸ βάθος τῆς συνείδησης. Αὐτὴ τὴν ἐξέλιξη τῆς τέχνης τοῦ Ραφαὴλ δὲν μποροῦμε νὰ τὴν ἀποδώσουμε στὴν ἐπίδραση τοῦ Λεονάρντο: πραγματικά, ἀκόμα κι ἂν ὁ *Μυστικὸς Δεῖπνος* τοῦ τελευταίου συλλαμβάνη τὸ εὐαγγελικὸ ἐπεισόδιο γιὰ πρώτη φορὰ μέσα σὲ κίνηση, ἡ ἱστορική του σημασία εἶναι περιορισμένη στὸ ἐλάχιστο, καθὼς βυθίζεται σ' ἀνήσυχες σκιὲς κι ἀναλύεται μέσα σὲ φωτεινὲς ἀνταύγειες, ἐνῶ ἄλλες δυνατότερες ἐντυπώσεις ἐπικρατοῦν.

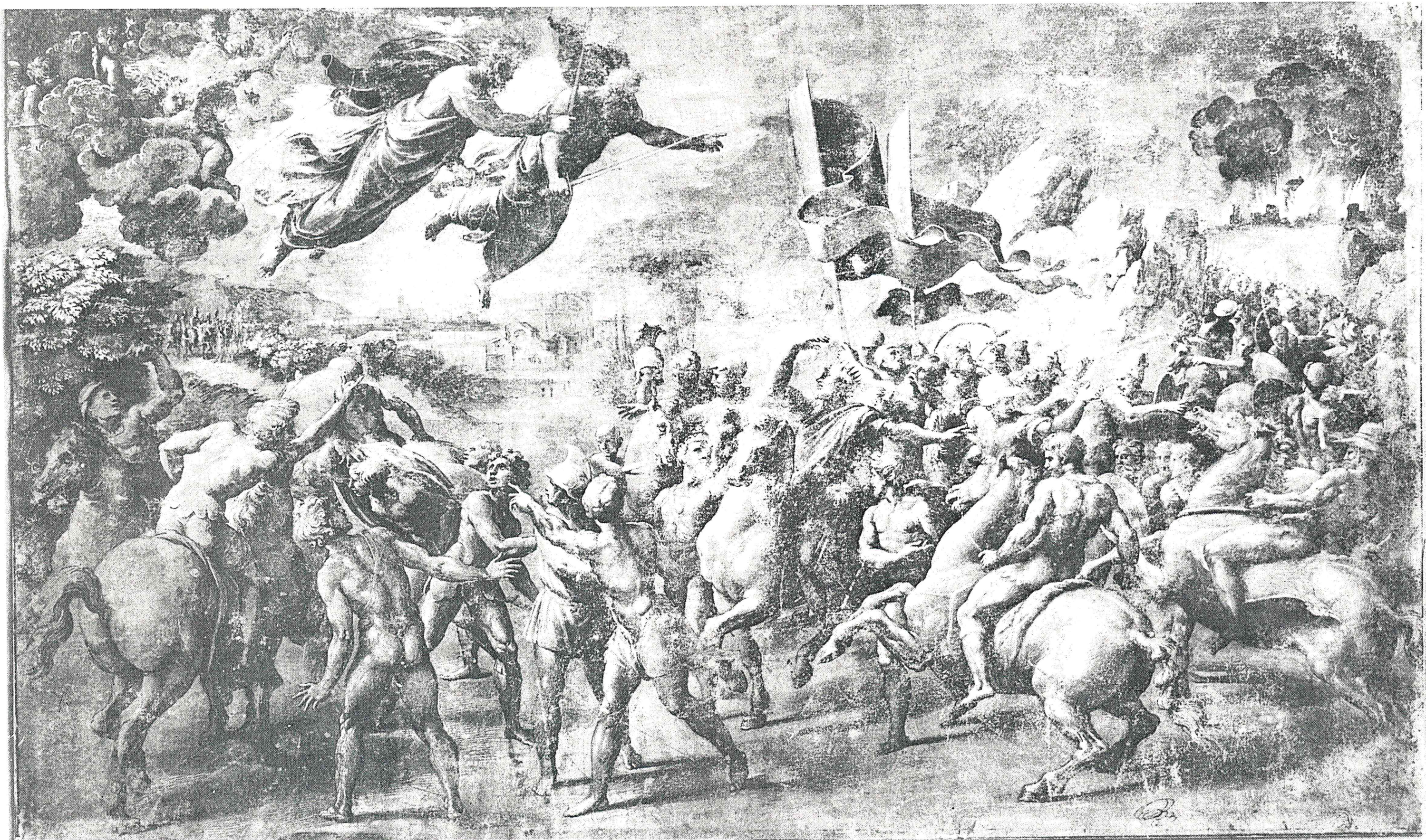
Ἀπὸ τὰ ἄλλα ἔργα τῆς φλωρεντινῆς περιόδου ποὺ ἡ τεχνοτροπία τους θυμίζει τὴν *Ταφὴ τοῦ Χριστοῦ* θ' ἀναφέρουμε ἐδῶ μόνο τὰ κυριότερα, μὲ τὴν πιθανότερη χρονολογικὴ σειρά τους: τὴν *Ἁγία Αἰκατερίνη τῆς Ἀλεξάνδρειας* (Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη), τὴν *Παναγία Μπριτζγουῶτερ* (Λονδίνο, Συλλογὴ Ellesmer), τὴν *Ἁγία Οἰκογένεια Κανιτζιάνι* (Μόναχο, Παλαιὰ Πινακοθήκη), τὴ *Μεγάλη Παναγία Κόουπερ* (Οὐάσιγκτον, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη), τὴν *Ἁγία Οἰκογένεια μὲ τὸν Ἀμνὸ* (Μαδρίτη, Πράντο), τὴν *Παναγία Τέμπι* (Μόναχο, Παλαιὰ Πινακοθήκη) καὶ τὴν *Παναγία μὲ τὸ κουβούκλιο* (Φλωρεντία, Παλάτσο Πίττι), τὸ μόνο ἔργο ἀπὸ δημόσια παραγγελία γιὰ τὴν πόλη τῆς Φλωρεντίας (προοριζόταν γιὰ τὸ παρεκκλήσιο Ντέι τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Πνεύματος). Ἂν προσέξουμε καλὰ τὴν *Ἁγία Οἰκογένεια Κανιτζιάνι*, θὰ δοῦμε τὴ θαυμάσια πυραμίδα νὰ ὑψώνεται περήφανα σ' ἕνα ἁπλόχωρο τοπίο μὲ λόφους, ποὺ γέρνει ἀκολουθώντας μιὰ γραμμὴ λοξὴ καὶ ἐγκάρσια. Μπορεῖ κανεὶς νὰ μετρήση τὴν ἀπόσταση ποὺ χωρίζει τὸ ἔργο αὐτὸ ὄχι μόνο ἀπὸ τὴν *Παναγία Κονεστάμπιλε* ἢ τὴν *Παναγία τοῦ Μεγάλου Δούκα*, ἀλλὰ ἀκόμα καὶ ἀπὸ τὴν *Ὡραία Κηπουρό*.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά. Φ. ΑΜΠΑΤΖΟΠΟΥΛΟΥ

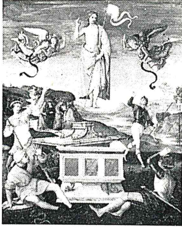
7



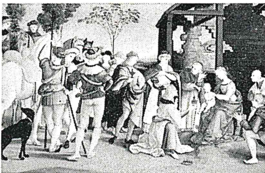
8



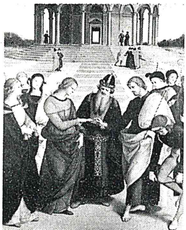
Οἱ πίνακες



I. Η ΑΝΑΣΤΑΣΗ (52 × 44 έκ). *Σάο Πάολο, Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν* (ἄλλοτε στὸ Λονδίνο, συλλογὴ Kinnaird).— Τὸ ἔργο αὐτὸ συγγενεύει στὴν τεχνοτροπία μὲ τὴν *Εἰκόνα Βωμοῦ τοῦ Ὁσίου Νικολάου ντὰ Τολεντίνο,* ποὺ ἔχει χαθῆ: χαρακτηρίζει τὴν πρώτη ἐποχὴ τοῦ Ραφαὴλ, μὲ πολλὰ στοιχεῖα παρμένα ἀπὸ τὸν Περουτζίνο καὶ τὸν Πιντουρίκκιο· χρονολογεῖται γύρω στὰ 1501 - 1502.



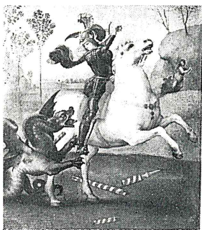
II. Η ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΜΑΓΩΝ (27 × 187 έκ., λεπτομέρεια). *Ρώμη, Πινακοθήκη τοῦ Βατικανοῦ.* — Εἶναι τμῆμα τῆς πρεντέλας τῆς *Στέψης τῆς Παρθένου,* ποὺ τὴ ζωγράφισε ὁ Ραφαὴλ τὸ 1503 - 1504 γιὰ τὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου τῆς Περούτζιας. Ἂν καὶ ἡ ἀτμόσφαιρα θυμίζει Περουτζίνο, τὸ ἔργο ἔχει κιόλας τοὺς πλαστικοὺς ρυθμοὺς τῶν φλωρεντινῶν του ἔργων.



III. ΟΙ ΓΑΜΟΙ ΤΗΣ ΠΑΡΘΕΝΟΥ (170 × 117 έκ., λεπτομέρεια). *Μιλάνο, Πινακοθήκη Μπρέρα.* — Αὐτὸ τὸ περίφημο ἔργο, μὲ ὑπογραφὴ καὶ χρονολογία (1504), εἶναι τὸ σπουδαιότερο τῆς περιόδου τῆς Ὀμβρικῆς. Τοῦ τὸ εἶχε παραγγείλει ἡ οἰκογένεια Ἀλμπιτσίνι ἀπὸ τὴν Τσιττὰ ντὶ Καστέλλο. Ἡ σύνθεση εἶναι ἁπλὴ καὶ ἤρεμη, τὸ χρῶμα λαγαρό, ἀνάγλυφο, τὸ ἀποτέλεσμα κλασικό.



IV. ΤΟ ΟΝΕΙΡΟ ΤΟΥ ΙΠΠΟΤΗ (17 × 17 έκ.). *Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.* — Σ' αὐτὸ τὸ μικρὸ πίνακα ἡ ἁπλὴ σχηματικὴ σύνθεση καὶ οἱ λεπτομέρειες τῶν προσώπων θυμίζουν τὸν Περουτζίνο, ἀλλὰ ἡ ἁρμονικὴ συμφωνία τῶν χρωμάτων καὶ τὸ μαλακὸ πλάσιμο τῶν μορφῶν φανερώνουν τὴν ἐπίδραση τοῦ Ντὰ Βίντσι. Ζωγραφίστηκε πιθανὸν μετὰ τὴν ἄφιξη τοῦ Ραφαὴλ στὴ Φλωρεντία.



V. Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΑΙ Ο ΔΡΑΚΟΝΤΑΣ (32 × 27 έκ.), *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Ἕνα ἀριστούργημα ἀπὸ τὴ σειρὰ τῶν μικρῶν ἔργων στὴ ἀρχὴ τῆς φλωρεντινῆς περιόδου. Ἡ σύνθεση διαρθρώνεται γύρω ἀπὸ ἕνα πολύπλοκο παιχνίδι ἀντιθέσεων καὶ ἰσορροπήσεων, ποὺ οἱ καταβολές τους θὰ βρίσκωνται σὲ κάποιο σχέδιο τοῦ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι μὲ ἄλογα καὶ καβαλάρηδες.



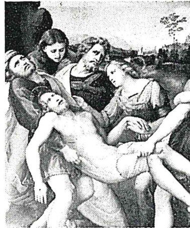
VI - VII. ΕΙΚΟΝΑ ΒΩΜΟΥ ΑΝΣΙΝΤΕΪ (215 × 148 έκ.). *Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.* — Ὁ Λόνγκι τὸ χρονολογεῖ στὸ τέλος τοῦ 1504. Ἀξιοθαύμαστη εἶναι ἡ διαύγεια καὶ ἡ διαφάνεια τῆς ἀτμόσφαιρας, καθὼς καὶ ἡ ἁρμονικὴ συμμετρία τῆς σύνθεσης ποὺ πηγάζει ἀπὸ τὴν ἰσορροπία τῶν σχέσεων· τὰ στοιχεῖα αὐτὰ δημιουργοῦν μιὰ ἀτμόσφαιρα ὅλο τρυφερότητα καὶ γλυκύτητα.



VIII. Η ΠΟΡΕΙΑ ΣΤΟ ΓΟΛΓΟΘΑ (23 × 85 έκ., λεπτομέρεια). *Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.* — Λεπτομέρεια ἀπὸ τὴν πρεντέλα τῆς *Εἰκόνας Βωμοῦ Κολόννα·* τέλειωσε γύρω στὸ 1506, σύμφωνα μὲ τὸν Λόνγκι, πολὺ καιρὸ μετὰ ἀπὸ τὰ προκαταρκτικὰ σχέδια. Ἡ ἁπλοχωριὰ τοῦ τοπίου δείχνει πὼς στὴν πρεντέλα αὐτὴ κυριαρχοῦν οἱ ἐπιδράσεις τῆς φλωρεντινῆς εἰκαστικῆς παράδοσης.



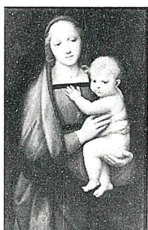
IX. Η ΚΥΡΙΑ ΜΕ ΤΟ ΜΟΝΟΚΕΡΩ (65 × 51 έκ.). *Ρώμη, Πινακοθήκη Μποργκέζε.* — Εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ πρῶτα φλωρεντινὰ πορτραῖτα. Τὸ σχέδιο εἶναι ἐπηρεασμένο ἀπὸ τὴν *Τζιοκόντα* τοῦ Λεονάρντο, ἀλλὰ ἡ λάμψη τῶν χρωμάτων θυμίζει τὴν περίοδο ποὺ ὁ Ραφαὴλ ἦταν ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὸν Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα. Σπάνια ἡ τέχνη τοῦ πορτραίτου ἔφτασε σὲ τέτοια τελειότητα.



X. Η ΤΑΦΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ (184 × 176 έκ., λεπτομέρεια). *Ρώμη, Πινακοθήκη Μποργκέζε.* — Εἶναι ἡ πρώτη ἐπαναστατικὴ προσπάθεια τοῦ Ραφαὴλ γιὰ ἕνα ἔργο ἱστορικό. Μιὰ ψυχρὴ καὶ αἰχμηρὴ λάμψη κρυσταλλώνει τὰ χρώματα ἀφήνοντας ἄθικτη τὴ γλυκύτητα τῶν προσώπων καὶ τῶν σωμάτων. Τὰ σύννεφα ποὺ φαίνονται σὰ νὰ κινοῦνται ἀργὰ μαρτυροῦν τὴν ὥρα καὶ τὴν ἐποχή.



XI. Η ΩΡΑΙΑ ΚΗΠΟΥΡΟΣ (122 × 80 έκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Μιὰ προσεκτικὴ μελέτη ἀποκαλύπτει τοὺς ἐξαίσιους καὶ ἐξαντλητικοὺς νόμους τῆς τελειότητας τοῦ Ραφαήλ: ἡ σχέση ἀνάμεσα στὶς παραμικρότερες κινήσεις, τὰ μέτρα καὶ οἱ ἀναλογίες τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς, τὰ σύννεφα δεξιὰ κι ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ κεφάλι τῆς Παναγίας, δίνουν τὸ κλειδὶ τῆς ἄφθαστης ἰσορροπίας του.



XII. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΔΟΥΚΑ (84 × 55 έκ). *Φλωρεντία, Παλάτσο Πίττι.*— Εἶναι τὸ πρῶτο ἀπὸ τὰ ἀριστουργήματα αὐτῆς τῆς περιόδου τοῦ Ραφαήλ, μὲ φανερὴ τὴν ὁλοένα μεγαλύτερη ἐπίδραση τοῦ Λεονάρντο. Ἡ ἐκπληκτικὴ σύνθεση κάνει νὰ γεννιοῦνται σπάνιοι ρυθμικοὶ κυματισμοὶ μέσα ἀπὸ τὴ λιτότητα τῶν μορφῶν τοῦ συμπλέγματος τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Βρέφους.



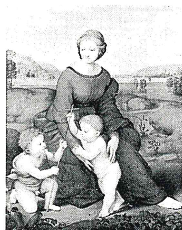
XIII. ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΟΥ ΑΝΙΟΛΟ ΝΤΟΝΙ (63 × 45 έκ.). *Φλωρεντία, Παλάτσο Πίττι.*— Ἕνα ἀπὸ τὰ ἀριστουργήματα τῆς τελευταίας φλωρεντινῆς περιόδου, σύγχρονο μὲ τὰ πορτραῖτα τῆς *Μανταλένα Ντόνι* καὶ τῆς *Βουβῆς.* Ἀντίθετα μὲ τὸ τοπίο ποὺ εἶναι ἀπόμακρο, πολὺ ἁπλὸ καὶ σχεδὸν γυμνό, ὁ δυναμισμὸς τοῦ προσώπου ποὺ ἀπεικονίζεται εἶναι δοσμένος πλούσια καὶ μὲ ποικιλία.



XIV - XV. Η ΑΓΙΑ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΤΗΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ (71 × 54 έκ.). *Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.* — Ἡ μορφὴ τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης ἔχει φόντο ἕναν οὐρανὸ ποὺ θυμίζει τὴν *Ταφὴ τοῦ Χριστοῦ.* Ἡ ἐπίδραση τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου σ' αὐτὸ τὸ ἔργο γίνεται φανερὴ στὸ ἄνετο πλάσιμο καὶ στὸ παιχνίδι τῶν ἀντιθέσεων ποὺ θυμίζουν τὸ μισοτελειωμένο ἄγαλμα τοῦ *Ἁγίου Ματθαίου* (1504).

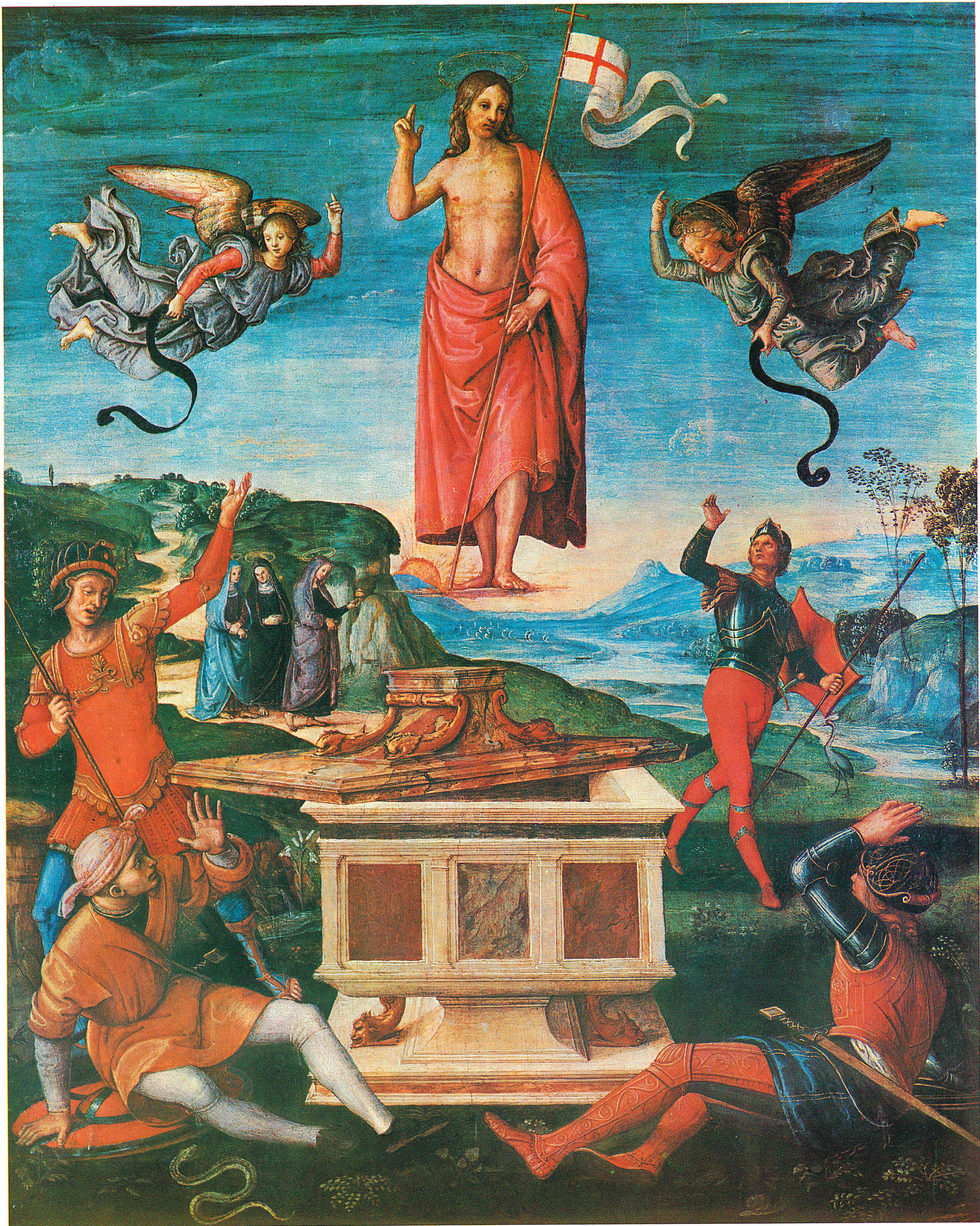


XVI. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΗΝ ΚΑΡΔΕΡΙΝΑ (107 × 77 έκ.). *Φλωρεντία, πινακοθήκη Οὐφφίτσι.* — Ἔξοχο ἔργο, ποὺ μᾶς μεταφέρει στὴν ἐποχὴ τῆς ὡριμότητας τοῦ Ραφαήλ, λίγο πρὶν ἀπὸ τὴ μεγάλη ρωμαϊκὴ του ἐποχή. Ἡ πυραμιδικὴ σύνθεση ποὺ τὴ συναντᾶμε συχνὰ αὐτὴ τὴν ἐποχή, εἶναι ἁπλὴ καὶ μεγαλόπρεπη, ἐξισορροπημένη ἀπὸ τὴν παρουσία τῶν λεπτῶν καὶ ἀνάλαφρων δέντρων.



XVII. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΜΙΚΡΟ ΑΓΙΟ ΙΩΑΝΝΗ ΤΟ ΒΑΠΤΙΣΤΗ (113 × 88,5 έκ., λεπτομέρεια). *Βιέννη, Μουσεῖο Ἱστορίας τῆς Τέχνης.*— Ὁ πίνακας αὐτός, γνωστὸς καὶ σὰν *Παναγία τοῦ Μπελβεντέρε,* εἶναι ἕνα ἀριστούργημα τῶν μέσων τῆς φλωρεντινῆς περιόδου. Τὸ σύμπλεγμα τῶν μορφῶν ἐγγράφεται σὲ μιὰ πυραμίδα, τὸ τοπίο εἶναι ἁπλόχωρο καὶ γαλήνιο.

I



II

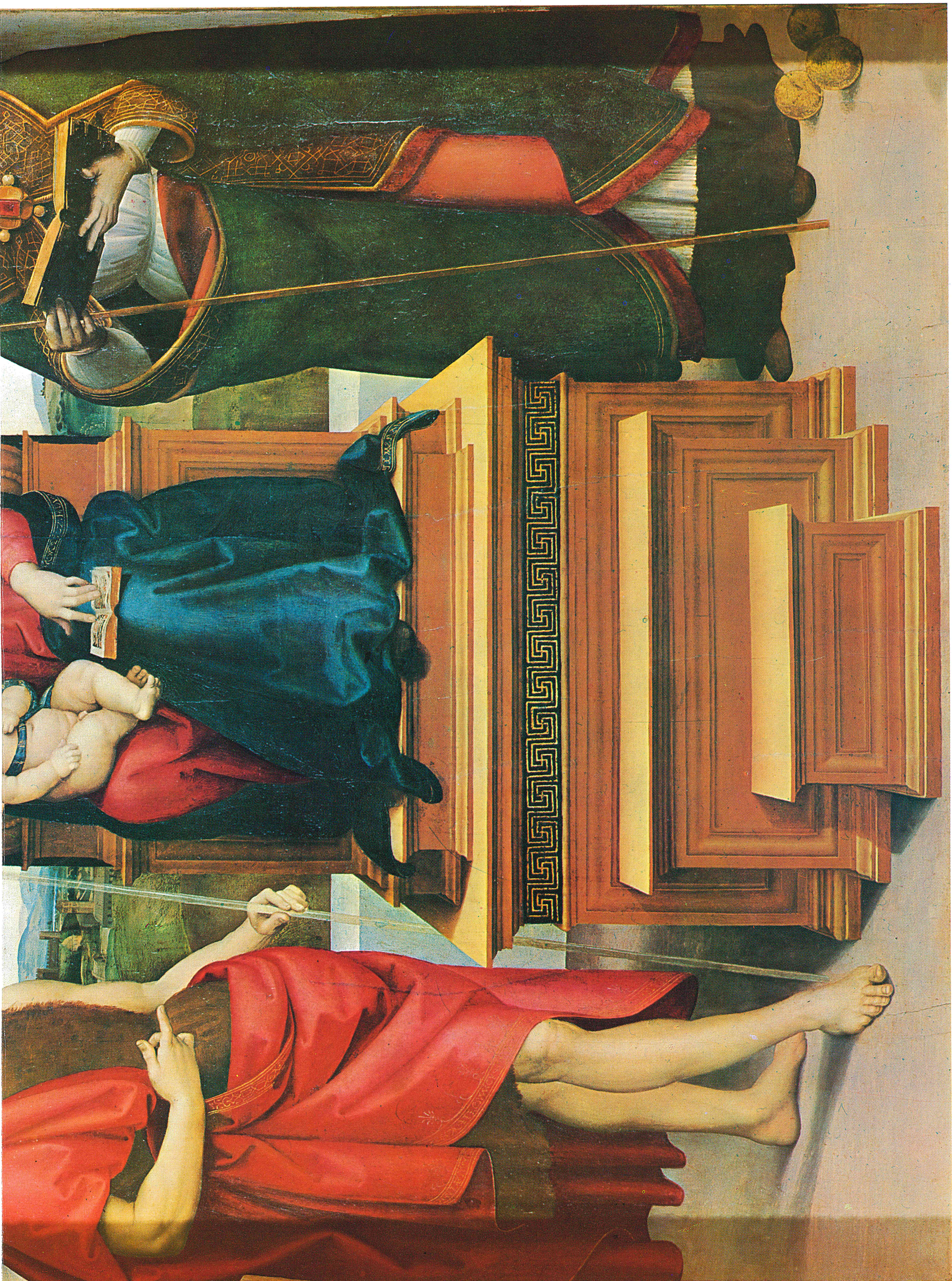



M
DIIII






SALVE MATER CHRISTI




SALVE·MATER·CHRISTI





X





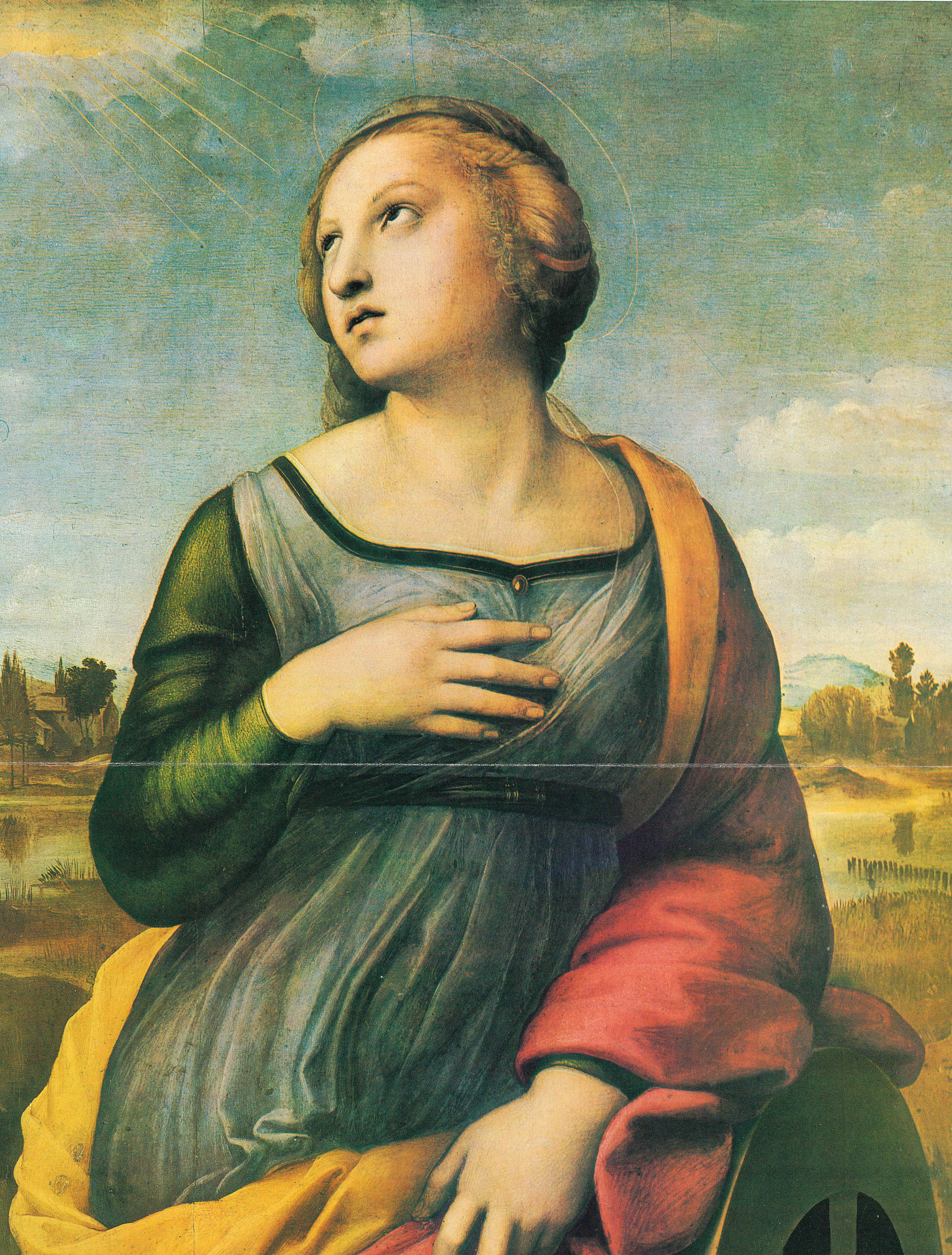




XIV









Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ τὸν δεύτερο βιβλιοδετημένο τόμο ἀρχίζει στὶς 19 Ἰουνίου.

Ὁ τρίτος τόμος (τεύχη 31-45) περιλαμβάνει, μεταξὺ ἄλλων, τὸν Ραφαήλ, τὸν Ντύρερ, τὸν Τισιανό, τὸν Βερονέζε, τὸν Ἐλ Γκρέκο καὶ τὸν Μιχαὴλ Ἄγγελο.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Τὸ ἑπόμενο τεῦχος μας:



Ἤδη ἐκυκλοφόρησαν:

1. Ρενουὰρ 2. Τουλοὺζ-Λωτρὲκ 3. Βὰν Γκὸγκ 4. Ντελακρουὰ 5. Γκωγκὲν 6. Ἔνγκρ 7. Μανὲ 8. Μονὲ 9. Ντεγκὰ 10. Σεζὰν 11. Ρουσσὼ 12. Σερὰ 13. Ἔνσορ 14. Ντωμιὲ 15. Καντίνσκυ 16. Τζιόττο α´ 17. Τζιόττο β´ 18. Πάολο Οὐτσέλλο 19. Λεονάρντο ντὰ Βίντσι 20. Βὰν Ἄυκ 21. Βὰν ντὲρ Βάυντεν 22. Μποττιτσέλλι 23. Φρὰ Ἀντζέλικο 24. Φιλίππο Λίππι 25. Μαζάτσιο 26. Μαντένια 27. Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα 28. Ἱερώνυμος Μπὸς 29. Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα 30. Μπελλίνι.

Ἡ ἀρίθμηση τῶν σελίδων τοῦ τεύχους ἔγινε μὲ βάση τὴ σειρὰ ποὺ ἀκολουθήσαμε στὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου.

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Μιχαὴλ Ἄγγελος	**Νταβὶντ**
Τισιανὸς	**Ματὶς**
Χόλμπαϊν	**Πικάσσο**
Μπρέγκελ	**Μοντιλιάνι**
Ἐλ Γκρέκο	**Ντὲ Κίρικο**
Ροῦμπενς	**Γύζης**
Βελάσκεθ	**Λύτρας**
Ρέμπραντ	**Βολανάκης**
Γκόγια	**Παρθένης κ.ἄ.**

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση στὸν Γκρέκο
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰώνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰώνα στὸν 20ὸ
5. Εἰκοστὸς Αἰώνας
6. Ἕλληνες Ζωγράφοι

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

ΕΚΤΥΠΩΣΙΣ Ι. ΠΕΠΠΑΣ - Γ. ΡΑΓΙΑΣ Ο.Ε. τηλ. 255-208.

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ Β´ ΤΟΜΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνικὴ καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας (Πανεπιστημίου 34 στὸ ΚΕΝΤΡΟ τῆς στοᾶς) τὰ τεύχη 16 - 30 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας. Γιὰ τὴν ἀρτιότερη ἐμφάνιση τοῦ τόμου ξανατυπώσαμε τὶς 15 ἔγχρωμες εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων καὶ τὶς τοποθετήσαμε στὸν τόμο. Ἐπίσης προσθέσαμε ὀκτὼ σελίδες μὲ τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ τόμου καὶ ὀκτὼ σελίδες μὲ τὰ περιεχόμενα καὶ τὰ εὑρετήρια.

3. Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίση ἀπὸ τὶς 19 Ἰουνίου.

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἑνάμιση χρόνο, σὲ ἕξι πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνικὴ βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνη 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδικὴ στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ᾽ ἕνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος-βιβλίο, κι ἕνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἕνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχη τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος - βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἐκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῆ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήση τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἕνα πρωτότυπο!